مستويات لعبة اللغة فى القص الروائى

د. نبيلة إبراهيم

نعلم تمام العلم أنه ليس من اليسير أن يُتناول هذا الموضوع الواسع العريض بعجالة البحث القصيرة ، فالبحث فى مستويات لعبة اللغة فى القص الروائى يحتاج إلى دراسة مقارنة دقيقة وواسعة ، لا بين كتاب الجيل الواحد من القصاصين ، بل بين كتاب الأجيال اللاحقة بعضهم ببعض حتى يمكن رصد حركة اللغة وطريقة التحكم فيها وفى إمكانياتها فى إطار العمل القصصى حتى نصل إلى تشخيص كيانها ومستواها فيما نقرأه اليوم من أعمال قصصية .

ولكننى شئت أن أطرح هذا الموضوع فى شكل مشكلة جديرة بالبحث والمناقشة فالكلام عن مشكلة اللغة التى نكثر من الحديث عنها اليوم لا ينبغى أن يغفل مشكلة اللغة فى الإبداع أو مشكلة الإبداع فى اللغة فى الأعمال الأدبية التى تخرج إلينا من المطابع فى كل يوم .

ولقد كان هذا الموضوع يشغلنى كلما أتيحت لى الفرصة لأن أقرأ أعمالا قصصية للأجيال الحديثة التى شاءت التغيير فى مبنى القصة ومحتواها ولغتها . وليست القضية قضية تغيير ، فالرغبة الملحة فى التغيير لابد أن يكون وراءها دوافع جوهرية نابعة من متغيرات الحياة التى نعيشها ، ولكن القضية قضية الحفاظ على مستوى معين من القيم الفنية التى يورثها كل جيل بدوره إلى الجيل اللاحق له . والفرق بين القيم الفنية والمعايير الفنية ، هو ان القيم الفنية تعد أساس الإبداع بصفة عامة مهما اختلفت معايير الإبداع من عصر إلى عصر . فالقيم الفنية إذن أساس ثابت لا يختلف عليه ، وهى التى تقدر للعمل الأدبى الفنى إما أن يؤدى وظيفته الاجتماعية والجمالية فى آن واحد بحيث يسهم فى الارتقاء بالوعى بالذات ، أو أن يكون التعبير الأدبى مجرد حصيلة كلام ما يلبث أن ينسى بمجرد أن يفرغ القارىء من قراءته . بل إننا نؤكد أن وعى المبدع بقيمة القيم الفنية هو الذى يدفعه للبحث عن معايير فنية جديدة عندما يحس أن المعايير القديمة قاصرة عن أن تلبى حاجات النفس وحاجات العصر الذى يعيشه .

ومن هذا المنطلق نود أن نؤكد حقيقتين فيما يتصل بالقص الروائى قبل أن ندخل فى موضوعنا . أما الحقيقة الأولى فهى أن عالم القص الروائى يعد أقرب الأشكال الأدبية اللغوية لحركة الحياة . فهو عالم مصغر لعالمنا ، وهو يقف موازيا له وقريبا منه . والفرق بين عالم القصة الخيالى وعالمنا التجريبى ، أن الأول محدود ومركز وأكثر حبكة ونظاما ، فى حين أن عالمنا التجريبى عالم واسع وعريض وتختلط فيه الأمور اختلاطا قد يصل إلى حد التهويش وغياب المنطق . وبعبارة أخرى إن عالم القص عالم متخيل ومصنوع صنعة محكمة فى مقابل عالمنا الواقعى الذى تسير فيه الأمور مشتتكما يحلو لها أن تسير .

على أن عالم القص الروائى لا يقف مقابلا للحقيقة

الواقعية فحسب ، بل هو يعد امتدادا لها . فالقص عندما يكون معبراً عن روح عصر ما ، وعما يجرى فيه من الأحداث التى تنعكس على حياة الناس وسلوكهم ، يظل شاهدا على هذا العصر حتى بعد أن ينقضى هذا العصر ويصبح فى حساب الماضى . ولعل هذا يمثل الفرق الأول بين العمل الروائى والتاريخ ، فبينما يعد التاريخ سجلا للماضى الذى ولىّ ، فإن القص الروائى يجعل للماضى مكانا فى الحاضر . وأما الفرق الثانى بين القص الروائى والتاريخ فهو أن التاريخ يتحتم عليه أن يسجل الواقع فى حين أن القص الروائى تتأرجح فيه القصة بين القرب من الواقع والبعد إلى حد الإغراق فى الخيال . وبين هاتين النهايتين تنعكس ظلال الحقيقة وأضواؤها فى مستويات مختلفة وفقا لمدى ثراء فكر الكاتب وثراء لغته .

وأما الحقيقة الثانية ، فهى أن النقد الحديث الذى يجتهد فى أن يكون موضوعيا إلى أبعد حد ممكن ، والذى يهدف إلى أن تكون موضوعيته مرتكزة على عناصر أدبية ماثلة أمامه فى النص إما على السطح أو تحت السطح ، وصنع معيار صنعة اللغة ومسئوليتها فى طريقة تحريك الأفكار والأحداث والشخوص فوق كل معيار آخر . فلم تعد اللغة أشبه بالزجاج الشفاف الذى يرى الناقد من خلاله حياة يتصارع فيها الناس مع الأحداث بحيث توصلهم إلى نقطة معينة ، بل أصبح يرى اللغة ماثلة أمامه بنبضها وحركتها وقدراتها الإشارية ، كما أصبح يراها نظاما متكاملا يعكس تماما نظام الفكر المبدع لها . فالفكر الثرى لا يمكن أن يعبر عنه إلا بلغة ثرية ، كما أن الفقر الفكرى لابدّ أن ينضح فى لغة فقيرة سقيمة .

وبعد تقديمنا لهاتين الحقيقتين اللتين تؤكدان أن العمل القصصى يعد أكثر الأشكال الأدبية قرباً من الحياة ومن ثم كان أكثر الأشكال الأدبية قربا من الحياة ، وأنه لهذا السبب لابد أن يرتكز على كفاءة لغوية يشع منها مغزى حركة الشخوص والأفعال ، كما يشع منها مغزى ما هو مكتوب وما ليس مكتوبا ، بعد هذا نود أن نوضح ما نعنيه بمستوى لعبة اللغة فى القص الروائى .

وما نعنيه بذلك بعيد عن الدراسة الأسلوبية بمعناها العلمى الدقيق الذى اصطلح عليه اليوم . وقد يكشف التحليل اللغوى عن بعض الخصائص الأسلوبية ، ولكن للدراسة الاسلوبية ليست هى المعنية بالبحث فى حد ذاتها وإنما أردنا من البحث فى موضوع مستويات لعبة اللغة أن ندرس المسار الذى تسير فيه اللغة صعودا أو هبوطا بوصفها وسيلة طيعة ومستعصية فى الوقت نفسه للتشكيل والإشارة والربط بين كل هذا وما يقال وما لا يقال فى وحدة فكرية تمثل فى النهاية وجهة نظر جديدة بالتأمل فى مصير الفرد والجماعة فى ظروف الحياة التى يعيشونها .

ونحن إذ نود أن نحقق هذا ، فإننا نتتبع هذا المسار بين المدرسة التقليدية فى كتابة الرواية كما يقول عنها المجددون ، ومدرسة المجددين الذين شاءوا بشكل أو بآخر أن يخرجوا على التقاليد التى رسخت من قبل فى كتابة لنص الروائى . وإذا كان المجال لا يسمح باستقصاء لتنوعات المختلفة للقص الروائى لدى أصحاب كل من لدرستين ، فإننا نكتفى بإبراز الملامح الأساسية لمستويات للغة فى أدائها لوظيفتها من خلال تقديم بعض النماذج لتى ساهم أصحابها فى إرساء تقاليد لكتابة الرواية سواء كانوا من التقليديين أو المجددين .

ولنبدأ بفقرة أو فقرتين ليوسف القعيد أتى بهما فى مستهل روايته «حدث فى مصر الآن» التى كتبها فى عام ١٩٧٤ ونشرت فى عام ١٩٧٧ . والفقرتان وإن كانتا تعدان جزء من بناء الرواية كما سنبين هذا فيما بعد ، يمسان مسًّا هينا موضوع حيرة الرواية بين نمطين من الكتابة . النمط التقليدى والنمط الذى يهدف إلى التجديد فى الشكل واللغة معاً .

يقول يوسف القعيد موجها كلامه إلى القارىء : «بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر ، وحتى تصل إلى كلمات النهاية فى ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً عما يحدث فى مصر الآن» ثم يقول بعد ذلك وهو مازال موجها كلامه إلى القارىء : «قلت إننا نخلق رواية ، ما من رواية إلاّ ولها بداية ، ولكننى فى الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصى زماننا ، سأبدأ روايتى على الفور» ثم يقدم الكاتب للقارىء ملخصا سريعاً للخطوط الرئيسية للرواية بقصد خلق الاستثارة الأولى فى نفسه . ثم يقول له بعد ذلك تحت عنوان : المؤلف يسلم القارىء أهم أسلحته : «مقدمة الرواية

كانت عادية . بعدها يأتى دور أهم أساليب تجار الرواية فى زماننا وهى كثيرة . ولكى أضمن شد القارىء إلى روايتى وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه ، يجب أن أعتمد على هذه الأدوات محتفظا بإحدى المفاجآت المذهلة فى ركن ما لما قبل النهاية . ولكنى ، لأسباب كثيرة ، أعلن تنازلى عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء» .

فإذا تغاضينا عن كلمة تجار الرواية التى ربما كانت لاتليق بهذا الموضوع الجدى وكان يجب أن يستبدل بها كلمة كتّاب الرواية ، فإننا نتساءل عن ذلك النمط الروائى القديم الذى يثور عليه يوسف القعيد وغيره من رواد الرواية الجديدة ، وذلك قبل أن نطرح هذا التساؤل بالنسبة لفنهم الروائى . فما هى هندسة هذه الرواية ؟ وما الوسائل اللغوية التى تتوسل بها لكى تتآلف مع هذه الهندسة التى ترسمها لها ؟ وكيف يمكن الحكم على المستوى اللغوى فيها ؟

لكى نجيب عن هذه التساؤلات ، لابد أن نتخذ نموذجا روائيا يكون موضع استشهادنا . وحتى لا يكون هذا النموذج المختار موضع شك فى لغته أو فى مبناه أو فى كليهما معا ، فإننا نتخذ النموذج من كتابات شيخ الرواية العربية نجيب محفوظ الذى ، وإن كان قد مارس كتابة الرواية بأنماطها المختلفة التاريخية والتسجيلية والواقعية والرمزية ، فلا أحسب أنه يعد من الثائرين على الرواية التقليدية ، على الأقل من وجهة نظر المجددين . وقد راعينا أن يكون نموذجنا متأخراً حتى يكون ممثلا لأقرب تجربة روائية له . وهذا النموذج هو قصة «أهل الهوى» التى تقع فى خمسة وأربعين صفحة ضمن مجموعة «رأيت فيما يرى النائم» التى صدرت فى عام ١٩٨٢ . وربما كان اختيارنا لهذه القصة له ما يبرره من أنها على الرغم من حجمها المتوسط ، تندرج تحت نمط العمل الروائى . ثم إن هذه القصة ربما كانت بسبب هذا الحجم المحدود صالحة للتحليل فى مثل هذا البحث القصير .

ففيم تتمثل صنعة الكاتب اللغوية فى هذه القصة التى نعدها ممثلة فى صنعتها اللغوية بغيرها ؟ تتمثل الصنعة اللغوية فى هذه القصة وغيرها فى مستويين : المستوى الأول هو مستوى القاص صاحب وجهة النظر ، ووجهة النظر هى التى تصدر عن صوت خفى يتحكم فى توجيه رأى القارىء وحكمه على الأشخاص وعلاقاتهم بمجريات الأمور بصفة عامة ، أو هو باختصار الصوت الذى يدفعنا إلى أن نكون وجهة نظر مماثلة لوجهة نظره .

أما المستوى الثانى فهو مستوى لغة الحوار الذى يبرز العلاقة بين الشخوص وطبيعة كل منها . ومن الطبيعى أن تختلف لعبة اللغة فى كل مستوى عنه فى الآخر ، مع احتفاظهما معا بمستوى لغوى واحد ، هو عند نجيب محفوظ مستوى اللغة الفصحى الرصينة المتأنية .

وتتلخص أحداث القصة باختصار فى حكاية امرأة (معلمة) متسلطة تخضع حباً شعبياً بأكمله لسطوتها ، بحيث لا يستطيع رجل مهما تكن قوته ، أن ينفك من سطوتها وأسرها . حتى وفد على الحى ذات يوم رجل مكتمل الرجولة ولكنه فاقد الذاكرة . وأعجبها الرجل وشاءت أن تستحوذ عليه إشباعاً لرغبتها . وبالتدريج وجد الرجل نفسه يدخل فى أسرها على الرغم من نصح الجماعة له بأن تجربته معها سوف تنتهى بالإفلاس والندم كما انتهت تجربة غيره معها . وانتهت التجربة بأن خرج الرجل من عالم المرأة فاقد الهوية كما دخله فاقد الهوية .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتميز لغة السرد بانتقاء الألفاظ انتقاء خاصا من معجم الألفاظ الرصينة الموروثة بحيث ترسم على نحو دقيق شخصية المرأة القوية الضعيفة من ناحية وعمق نظرتها فى الشخص الذى تتعامل معه من ناحية أخرى «سرتها نظراته النهمة البهيمية ولغته الصامتة المكشوفة معاً وحومانه الحار الجنونى حولها بلا حياء حتى قالت لنفسها : لابد من تهذيبه . قوتها الراسخة نفسها اهتزت حيال هرج انفعالاته الجامحة ، فخافت أن يصيبها سوء مجهول بين يديه المندفعتين بعنف البراءة العمياء . قالت لنفسها أيضا : إنى أخيف الرجال ولكن لا أدرى كيف أتعامل مع الزوابع» .

ومن طبيعة لغة السرد أن تطول فيها الجمل وتفصح الكلمات فيها عن المعنى بدون مواربة كما أن من طبيعتها أن يقطع المونولوج فيها فى شكل جمل قصيرة ، لغة السرد ليؤكد وجهة النظر .

وقد يحدث فى لغة السرد عند كاتبنا لحظات توقف يفكر فيها فى الزخرفة الكلامية فى شكل استعارة أو تشبيه ، وهى

من أهم خصائص أسلوب نجيب محفوظ ويعد جزءا من ميراثه اللغوى شأنه شأن اللغة نفسها .

«كلهم منجذبون إلى أضواء الحياة كما تهيم الفراشات حول المصباح»

«وظل فريسة الأطياف حتى نضحت النوافذ بضوء الصباح المترع بالخريف»

«غير أن الكون لم يغب عنه تماما فكان يزوره من حين لآخر مذكرا إياه بحزنه المؤجل»

«كانت تهب عليه نفحات من صحراء حبه المهجور»

«وهل الصيف لشخصيته الواضحة المتحدية وتحت شمسه المحرقة سرى العنف فى الخناجر واحتدم الخصام لأتفه الأسباب»

«غير أنها كانت قريبة منه أكثر مما يتصور ومتغلغلة فى تلافيف ذاته بقوة امرأة آسرة وأسيرة فى آن» .

ثم تأتى لغة الحوار فتحفر فى أعماق هذه الشخصية ، شخصية المرأة ، وتعرى عالمنا الداخلى وتلقى الأضواء على وسائلها فى سلب الرجال إرادتهم وهويتهم . وأهم من هذا كله ، فإن لغة الحوار عليها مهمة مجاوزة المعلوم إلى المجهول ، والتصريح إلى التلميح ، والحس إلى مافوق الحس ، والطبيعى إلى ما فوق الطبيعى . وبتعبير آخر إن لغة الحوار عليها أن تتجاوز المعنى الغريب إلى المعنى الإشارى البعيد ، ولا نبالغ إذا قلنا إنه يتجاوز لغة النثر إلى لغة الشعر .

«سمعت عبدون فرجلة يدعوه (أى الشخص الذى وفد على الحى فاقد الهوية) بالمجنون .

فنهرته قائلة بنبرة آمرة :

– إنه يدعى عبد الله

فتساءل عبدون : ألا ترين أنه لا يعرف دينا ولا دنيا !

فشكمته بضربة فى صدره أوشكت أن تطرحه أرضا وسرعان ما عرف بعبد الله .

. . . . .

ولمحت المرأة الشيخ وهو ينظر نحوه فقالت :

– أعطيته عملا ورزقا .

فقال الشيخ وهو فى أعماقه يخافها ولا يحبها .

– الله لا يضيع أجر من أحسن عملا .

ولكنه نسى الدين فيما نسى

– أعوذ بالله .

فقالت بإغراء :

– هذه هى مهمتك يا شيخ جابر .

– يالها من مهمة شاقة !

– لا تكن طماعا وحظك محفوظ ، المهم أن تعلمه كيف يخاف ، يكفى هذا .

. . . . . .

ودخل (أى الشاب الفاقد الذاكرة) فى مقام من مقامات الحيرة وتجلى التساؤ ل فى عينيه ، ولم تشأ أن تسأله حتى يبادرها بالسؤ ال وقد سألها : أهو صادق فيما يقول ؟ أعنى الشيخ جابر عبد المعين ؟ .

فقالت بحرارة : الصدق أعز ما يملك .

وعلمتها حياتها أن القليل من الدين مفيد أما الكثير منه فينذر بالخطورة والغم .

وتمتم أمام شيخه :

– الله ، والجنة والنار .

فقال له الشيخ جابر :

– تدبر ذلك بعقل ناضج تجاوز الطفولة والصبا .

فتساءل فى حيرة :

– والرغبات الجامحة من خلقها ؟ .

فقال الرجل بضيق خفى :

– هذا هو امتحان الإنسان .

وهكذا تتحرك لغة الحوار فى جملة قصيرة سريعة ، محددة النبرة الصوتية ، من الواقع إلى ما فوق الواقع ، ومن لغة المعنى المحسوس إلى لغة الإشارة والرمز والدلالات . عندما تتكشف إشعاعات اللغة ، يبدأ

القارىء فى ملء جماليات الفراغ بمعان جديدة لم ترد فى النص وبتشكيل جديد للشخوص التى لم تعد ملكا لعالم الواقع وحده . ولهذا قد يحيل القارىء هذا الواقع ، نتيجة لعبة اللغة الدقيقة المحكمة ، إلى رمز سياسى ، وقد يحيله إلى معنى ميتافيزيقى . وهذه هى مهارة الكاتب فى ألا يقول كل شىء حتى يوقع القارىء فى أسر اللغة ، فلا يتركها إلا بعد أن يكون لنفسه بناء فكريا جديدا .

وعندما ما ينطلق نجيب محفوظ من الواقع ويمسك به بشدة ثم يحلق به إلى أقصى درجات الخيال ، عندئذ يزداد هذا المستوى اللغوى تكثيفا وشاعرية ويصل إلى أعلى درجات اللغة الرمزية المفارقة ، وتكون مهمة القارىء عندئذ عسيرة إذ أنه بدافع سحر اللغة وبدافع قدرتها على أسره ، لا يستطيع منها فكاكا إذا تمكن من فك شفرتها وردها مرة أخرى إلى الواقع ، سواء كان هذا الواقع نفسيا أم اجتماعيا أم كليهما معا .

«رأيت فيما يرى النائم .

حبة رمل ملقاة بين جذور أشجار فى مكان لعله غابة . جذبت انتباهى واستحوذت عليه ببريقها ، وبما أوحته إلى من أنها تراني كما أراها . وقلقت فى موضعها فلم أشك فى أنها مقبلة على مغامرة وأثارت حب استطلاعى إلى أقصى حد ومضت تنتفخ رويداً حتى آلت إلى كرة مغطاة بزوائد مثل أوراق الورد ، مرقوم على صفحاتها كلمات لم أتبينها . ووثبت كأنما قذفتها قوة فى الفضاء مقدار أشبار وتهاوت مرتطمة بالأرض محدثة صوتا قويا استرسل صداه فيما يشبه النغم . وتمادت فى الانتفاخ حتى صارت فى حجم قبة ضخمة ثم انطلق منها عمود عملاق بسرعة مخيفة زلزلت لها الأشجار الفارعة حتى تلاطمت ذراها مع حشائش الأرض ، وانبثقت من العمود فروع لا حصر لها غاصت فى الفضاء ، وانبسطت أوراقها كالزواحف مثقلة بآلاف الكلمات المبهمة» .

إن لعبة اللغة عند نجيب محفوظ لعبة كبيرة ، ولم يحل تمسكه بمستوى اللغة الرصين – بعد أن تكيف هذا المستوى مع فكر الإنسان المعاصر وأفسح المجال لأنْ تُداخِلَ اللغة الفصحى بعض الاستعمالات اليومية دون أن تفسدها – لم يحل هذا دون تحريكه لها فى أشكال مختلفة من الكفاءات اللغوية .

وإذا كان فن نجيب محفوظ الروائى يمثل قمة القدرة على تحريك اللغة وتشكيلها فى مستويات فكرية ودلالية مختلفة ، وذلك فى إطار الرواية التقليدية ، فلا يعنى هذا أنه ليست هناك مستويات أخرى للغة فى هذا الإطار التقليدى كذلك . فقد تتجاوز اللغة فى هذا الإطار المستوى الرصين إلى مستوى التبسيط بحيث تقف اللغة فى هذه الحالة بين مستوى نجيب محفوظ اللغوى ومستوى لغة الكلام . ولكنها فى هذه الحالة تستخدم بكفاءة عالية فنا آخر فى تشكيل اللغة ربما لم يبرز بشكل حاد عند نجيب محفوظ ، وهذا الفن هو فن المفارقة والمفارقة فن قديم ، ولكنه فن متطور . وهو باختصار فن يرتكز على المقدرة على إدراك الموقف المغاير لما يفهمه الناس ، ومن ثم فهو يعتمد على لغة تقول أبعد مما تعنيه حرفيا . وبالإضافة إلى هذا ، أو ربما أهم من هذا ، أن اللغة لابد أن تكون مزيجا متعادلا من التعبير بالمرارة والدعابة ، والجد والهزل ، والخيال والواقع .

وربما كان فن يوسف إدريس الروائى ممثلا من زمن لهذا المستوى البسيط من اللغة المشبع بفن المفارقة . ويكفى أن نتمثل بموقف من قصة الحرام يؤكد لنا هذا :

«ما كاد يرى (أى الخفير) الشىء حتى تسمر فى مكانه مذعورا . ومضى يصرخ : الله حى ، الله حى . ذلك أن الشىء لم يكن إلاّ جنينا حديث الولادة . دق قلب عبد المطلب دقة عالية واحدة كالطلقة ، ثم انزوى يلهث فى صدره ويرتجف . فهو صحيح خفير ولكن ما يراه أمامه الآن شىء مختلف تماما عن اللصوص وقطاع الطرق . ولهذا ، فقد كان أول ما فكر فيه أن يطلق لساقيه الريح ويجرى ، إذ للوهلة الأولى اعتقد أن ما أمامه عفريت ابن جنية ما فى ذلك شك . غير أن عبد المطلب لم يجر ، بل وجد نفسه بعد ثوان يقهقه قهقهة عالية أعلى من أية قهقهة أخرى أطلقها فى حياته ، إذ كان يضحك على نفسه ، فقد أدرك بطريقة ما أن ما أمامه ليس عفريتا أو شيئا من هذا القبيل ، ولكنه رضيع ابن حرام على وجه الدقة . وما كاد يتبين هذا حتى قهقه ، فقد تصور لأمر ما أيضا أن الجنين الذى يراه الآن هو ثمرة الليلة الماضية التى قضاها مع زوجته ، ولدته بعد أن غادرها ليستحم ويتطهر ثم ألقت به فى الطريق» .

لقد التحمت فى هذه الفقرة المفارقة اللغوية مع مفارقة الموقف مما جعلها ثرية بالدلالة الإنسانية والميتافيزيقية ففى لحظة ربط الخفير بين الطفل الرضيع ابن الحرام ، وبذرة الطفل التى ربما يكون قد أودعها فى رحم زوجه بالأمس . والمفارقة فى الفعل وأبعاد الفعل ، فالعملية الجنسية واحدة ، ولكن حصيلتها قد تكون حلالا وقد تكون حراما . والحلال والحرام فى النهاية هو الطفل المحظوظ أو الطفل سيّىء الحظ . ومن الطبيعى أن الخفير لم يتأمل الموضوع فى الواقع تأملا فلسفيا وإنسانيا على هذا النحو ، ولكن اللغة هى التى فجرت هذه المفارقة . ففى اللحظة التى كان فيها الخفير خائفا مذعورا إلى درجة أنه فكر فى أن يطلق لساقيه الريح ويجرى ، إذ به يقهقه قهقهة عالية لم يطلقها فى حياته . ولم يكن السبب فى هذه القهقهة سوى إدراك مفاجىء لعملية واحدة توزعت بين موقف خارجى غير مشروع وموقف شخصى مشروع .

ومن الرائع أن تظل هذه المفارقة التى وردت فى بداية الرواية ممتدة حتى نهايتها ممثلة مفارقة كبرى جوهرها مفارقات الحياة ومتناقضاتها .

ربما آثرت الرواية التقليدية فى تشكيل لغوى ثالث أن تظل موازية للحياة وشديدة القرب منها . وفى هذه الحالة تكون اللغة فى حالة استقرار لا صعود فيها ولا هبوط . لأنها تحكى فى هذه الحالة حكاية بطريقة مبسطة تماما كما يمكن أن تحكى فى الواقع . وهذه الحكاية تمثل عندئذ الصورة المرآوية التى تعكس ما أمامها تماما .

وربما تمثلنا فى هذا المستوى من لغة القص الروائى برواية «ريم تصبغ شعرها» لمجيد طوبيا التى صدرت فى عام ١٩٨٣ . وربما كان من الإجحاف أن نقف عند هذا الحد من الحكم وهى ليست جزءا من ثلاثية كما يقول الكاتب . ولكننا على أى حال نحكم على مستوى اللغة فى الجزء الأول الذى قرأناه .

ولسنا ندعى أن هذه المستويات اللغوية الثلاثة التى أشرنا إليها فى الرواية التقليدية تمثل كل المستويات اللغوية ، إذ لابد من الاستقصاء الذى يعد أساسا لأى استخلاص لرأى على المستوى العلمى الموضوعى . ولكننا قد اكتفينا لضيق الوقت ، ولضيق حيز البحث ، بتقديم هذه المستويات الثلاثة الرئيسية .

وقد يحتج القارىء بأننا أوردنا مراراً ذكر اصطلاح الرواية التقليدية دون أن نوضح إطارها أو هندستها على وجه التحديد وذلك فى الوقت الذى أكدنا فيه أن اللغة تتحرك فى هذا النص فى محورين : محور القاص صاحب وجهة النظر، ومحور الحوار بين الشخوص . فهل هناك علاقة بين شكل الرواية والتزام الكاتب بهذين المحورين ؟ وكيف يتحدد شكل الرواية بناء على ذلك ؟

إذا نحن استقصينا نوع الضمير الذى يكتب به لغة القص ، فإننا نجده بشكل عام ضمير الغائب واستخدام ضمير الغائب يشير إلى أن هناك حكاية يحكيها شخص ما عن غيره . وهنا نصل إلى تحديد شكل الرواية التقليدية بشىء من العجالة فنقول : إن الرواية التقليدية حكاية تحكى . وطالما أنها كانت حكاية تحكى فلابد أن تكون بها بداية وذروة ونهاية .

وهذا التحديد ، الذى سنفصله وشيكا ، يوصلنا إلى الخطوة التالية من البحث ونبدأ بتوضيح موقف المجددين من الرواية التقليدية شكلا ولغة .

إذا سمحنا لأنفسنا أن تعدد حجج المجددين التى أمكننا استخلاصها من ممارستنا لفنهم القصصى ، أمكننا أن نلخص هذه الحجج فيما يلى .

أولا : أن القص الروائى لابد أن يمس مشاكل جمعية ومصيرية بالطريقة التى يعيشها الفرد والجماعة وليس برؤية فردية قد تتوه فيها أو فى صنعة اللغة الشكلية فيها مواجهة المشكلات بطريقة حادة .

ثانيا : لابد من حضور الكاتب فى القص لا متخفيا وراء القاص الذى يوجه وجهة النظر بشكل أو بآخر ، بل ، لأنه فرد من بين أبناء الشعب ، لأنه يواجه نفس المشكلات المصيرية ، لابد أن يعلن عن نفسه بشكل أو بآخر ، فإما أن يحكى بضمير المتكلم حيث أن الآن هى الحضور المباشر للكاتب أمام القارىء وفى مواجهة الأحداث ، أو أنه يصطنع شخصية الراوى الشعبى الذى قد يغيب عن القص عندما يجعل الحكاية تحكى نفسها ولكنه يعود ليظهر بين الحين والآخر معلنا عن وجوده .

وقد يصطنع القاص صنعة المؤرخ ، حيث أن المؤرخ يعد مسجلا صادقا لأحداث التاريخ .

ثالثا : إذا كان القاص قريبا على هذا النحو من احس الجمعى ، وإذا كان يميل إلى أن يتقمص شخصية الراوى أو أية شخصية شعبية أخرى مثل شخصية جحا (قصة وقائع عام الفيل لعبد الفتاح الجمل - دار الفكر المعاصر - القاهرة ١٩٧٧) ، أو شخصيـة شهر زاد التى تحكى لشهريار تحت أى إسم كان (حكايات الأمير - دار الفكر المعاصر ١٩٧٧) أو أنه يتقمص شخصية المؤرخ ، فإنه يترتب على هذا أن القاص يحرص على أن يبتعد عن اللغة الرسمية التى يتأنى الكاتب فى اختيارها ، حتى إن كان الاختيار موفقا وكذلك عن لغة الصنعة البلاغية المتعمدة فى شكل تشبيهات واستعارات ، كما يحرص على أن يبتعد عن لغة التهويم الفلسفى والميتافيزيقى ، لأن كل هذه الوسائل فى التعبير من شأنها أن تبعد القارىء عن أن يعايش مشكلات الحياة المعاشة بشكل مباشر وحاد . وقد اختار الكتّاب الجدد بدلا من ذلك لغة يكاد يكون الجميع قد اتفقوا عليها ، وهى لغة مصنوعة ، مع الفارق فى الصنعة بين كاتب وآخر ، من خليط من الفصحى المبسطة ولغة الكلام ، وبعض الصيغ الشعبية الموروثة المحفوظة .

«قلب لى الزمان وجهه وأدار ظهره - فى النوم . وكنت من المؤمنين بقول الحكيم القديم : سافر ففى الأسفار سبع فوائد - هكذا يا أميرى استعرت دابة جارى الطيب وقصدت صاحبى الميسور الحال الملقب بابن خلف - المقيم ببلدة العين من أعمال محلة صروف وهناك شكوت للصاحب من الفقر وعدم النوم ولعنت الزمان . فخبط ابن خلف على فخده ليرن المال فى جيوبه وضحك ، وقال : لا عليك من الفقر فهو مرض منتشر . . أما الأرق فميسور علاجه ، قلت : كيف ؟ قال : اصبر . . والله مع الصابرين يا صاحبى . ونادى غلامه وأمره بإحضار الفران زوج أم أسماء . . وبعد ساعة من الزمان - عاد الغلام ومعه زوج أم أسماء . . وقد تلفع بحزق كعادة أبناء الحرفة ، قلت فى نفسى : سبحانك ربى . . تبوح بسرك لأضعف خلقك . .» (حكايات الأمير ص ٧٣) .

وقد تتبسط اللغة إلى حد أن تصل إلى مستوى لغة الكلام العادى تماما وربما دونه : «فمشيت وأنا أتجنب النظر إلى الميتم وأخوض فى حفر الطين والزبالة حتى وصلت إلى حارة كانت بيوتها تبعث روائح التقلية والماء والصابون وحبراء الدواجن . وكان هناك خروف ضخم مربوط من رقبته داخل أحد البيوت يزعق وفتاة تعاكسه وتضحك وتقول له يا حبيبى مالك وقلت إنها فتاة هائجة» (ثلاثية سبيل الشخص - عبده جبير - بيروت ١٩٨٣) .

رابعا : على أنه لا يغيب عن هؤلاء الكتاب أنهم يكتبون فنا قصصيا . والفن القصصى لا يكون فنا إلاّ إذا كانت لغته قادرة على أن تتجاوز التوصيل المباشر إلى التوصيل غير المباشر . وإذا كان تصوير الواقع المعاش بكل ما يجرى فيه من أحداث متناقضة وبكل ما فيه من مفارقات على مستوى السلوك الاجتماعى ، على نحو لا ذع وحاد هو الهدف الأول للكتاب الجدد ، فلابد إذن من اصطناع أقدر الوسائل اللغوية على تحقيق هذا الهدف . ويعد فن المفارقة أكثر الوسائل الفنية قدرة وكفاءة فى هذا المجال ولا يكاد يخلو منه عمل قصصى للكتاب المجددين إلى جانب الرموز المستمدة من التراث الشعبى ومن التاريخ ، إلى درجة أننا نشعر فى بعض الأحيان أن استخدام لغة المفارقة ولغة الرموز أصبحتا أشبه بعدوى سرت بينهم .

وفن المفارقة فن قديم وأصيل ، وهو من أقدر الوسائل اللغوية الفنية فى التعبير عن حس الإنسان بمرارة الواقع الذى لا يملك تغييره ، ولا يلبث أن يدير ظهره له معترفا به وساخرا منه فى الوقت نفسه . ولكن فن المفارقة ، إذا لم يسنده بناء قصصى محكم ورؤ ية فلسفية عميقة ، وحس نفسى ملء بالآلام والسخرية ، فإن هذا الفن قد ينفلت من يد الكاتب ويصبح مجرد وسيلة للسخرية السطحية .

خامسا : لا ينبغى أن تكون القصة التى يكتبها الكاتب الروائى هدفا فى حد ذاتها ، بل ينبغى أن يتركز الهدف فى قصة الكاتب على جعل القارىء يعيش فى قلب الأحداث حدثا حدثا ، وأن يجعله يعيش جسامة هذه الأحداث «بمدى خطورتها لا على واقعه فحسب ، بل على مستقبل الأمة بأثرها .

وهنا نعود فنذكر مرة أخرى العبارات التى بدأ بها يوسف القعيد روايته «يحدث فى مصر الآن» ، وهى تلك العبارات التى تدخل فى صميم بناء الرواية ، وتنم فى الوقت نفسه عن وجهة نظره فى ضرورة توجيه الرواية فى مسار آخر بالنسبة للكاتب والقارىء على حد السواء .

فإذا كان التقليد فى كتابة الرواية أن يُمهد لشخوصها وأحداثها بتمهيد ما يطول أو يقصر ، فإن القعيد يريد أن يكسر هذه القاعدة . ففى الصفحة الأولى يوجه الكلام للقارىء تحت عنوان «بدلا من المقدمة المثيرة» ويقول :

«بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر وحتى تصل إلى كلمات النهاية فى ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معا عما يحدث فى مصر الأن . . . قلت إننا نخلق رواية وما من رواية إلاّ ولها بداية . ولكنى فى الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصى زماننا ، سأبدأ روايتى على الفور» .

وبعد ذلك يقدم للقارىء تخطيطا سريعاً لمشروع الرواية الذى يدور حول انشغال قرية لقضية عامل زراعى اعتدى على طبيب القرية ، فأخذ العامل وأودع فى السجن . ولم تعلم زوجته سبب اختفائه وظلت تبحث عنه .

وفى الصفحات التالية لهذا يقدم الكاتب للقارىء معلومة جديدة مهمة كان قد أغفلها عمدا فى البداية ، وهى أن الضابط أُبلغ بأن العامل الزراعى عثر عليه ميتا فى السجن . وبعد هرج ومرج قرر الضابط أن يكتب محضرا بهروب العامل الزراعى من السجن بعد أن أخفى الجثة حتى لا يورط نفسه هو ورئيس القرية والطبيب فى السؤال والجواب .

وبهذا يكون الكاتب قد كسر القاعدة التقليدية فى كتابة الرواية فالمقدمة قد ألغيت ، كما أن النهاية قفزت إلى البداية . ومعنى هذا أن القارىء الذى تعود أن يبدأ ويظل يلهث حتى يصل إلى النهاية إلى الصفحات الأخيرة ، لابد أن يهيىء نفسه لقراءة التفاصيل المهمة قراءة واعية حيث أنه قد فرغ من معرفة مجمل أحداث الرواية ، بل وعرف نهايتها .

وبهذه البداية القصصية يكون القعيد قد نجح على المستوى الفنى فى تخطيط الرواية ، كما نجح فى التلميح بوجهة نظره فى وظيفة الرواية وأهم من هذا أنه وضع القارىء فى مسئولية جديدة فى قراءة الرواية ، وهذه المسئولية هى بعينها مسئوليته فى المشاركة الفعالة فى أحداث الحياة التى يعيشها مع غيره .

وكما كسر القعيد هندسة الرواية التقليدية فى بدايتها ونهايتها نجده كذلك يكسر قاعدة الصوت صاحب وجهة النظر . فهذا الصوت كان يصدر من خلال صوت القاص الذى يحكى . أما عند القعيد فإن هذا الصوت ، على سبيل تأكيد وجوده بوصفه شاهدا على الأحداث ، ينفذ من منافذ كثيرة . فهو الذى يحكى موجها الكلام نحو هدف معين ، وهو الذى يوجه حديث الشخوص نحو الهدف نفسه ، ثم إنه يتدخل بوصفه شاهد عيان للأحداث ، فيضيف الهوامش لتوضح ما أجمل فى السرد أو لتكشف كذبة خادعة من كذبات الشخوص المعادية للجماعة .

ثم إنه قد يستدرك الكلام فى بعض الأحداث ويضع الاستدراك بين قوسين محدثا بذلك مفارقة لفظية طريفة بين ماضى الأحداث المحزنة وحاضرها الساخر .

يقول بمناسبة مرور نيكسون بالقرية التى حدثت فيها أحداث الرواية : «سمعوا أن رئيس إحدى القرى فكر فى تغيير اسمها لكى يكون قرية نيكسون» ثم يستدرك ويضع بين أقواس تقطع الكلام السابق واللاحق فيقول : (تشاء الصدف أن يفكر أهالى نفس القرية قبل عام من هذا التاريخ فى تسمية القرية بقرية شهداء نيكسون لكثرة عدد الذين استشهدوا من أهلها فى الحرب) ثم يستأنف الكلام السابق فيقول : «همس رئيس هذه القرية بفكرته لصديق . استنكرها ، طلب منه أن يبقيها سره الخاص ولا يقولها لأحد ما . ورغم هذا شاعت الحكاية بين الناس» .

وننتهى من كل هذا إلى أن كتّاب الرواية الجديدة لديهم مشروع ذو نقاط محددة وأهداف واضحة ، كما أن لديهم رغبة صادقة فى التغيير . تغيير الهندسة التقليدية للرواية وتغيير حركة اللغة فيها ومستوياتها التشكيلية . كما أن مبررات هذه الرغبة ترجع إلى الإحساس بمسئولية اجتماعية حضارية لدى كل من الكاتب والقارىء معا .

ولكن المشروع شىء ، وطريقة إخراجه بالتزام أدبى ووعى ثقافى بقيمة اللغة وأهمية أبعادها الجمالية فى أداء وظيفتها شىء آخر

ومما لا شك فيه أن هناك محاولات جادة ومثمرة تمت على

يد رواد الكتّاب للرواية الجديدة ، وهناك كثير من الأبحاث الجادة التى حاولت على صفحات مجلة «فصول» أن تقيم هذه المحاولات وفق مناهج حديثة فى دراسة الصنعة القصصية وصنعة اللغة فيها .

ولكن ما يزال هناك قدر كبير من الروايات والقصص التى تطرح فى الأسواق كل يوم لتسلم إلى جيل الشباب الذى يحاول أن يشق طريقه فى هذه الصنعة ، وكثيراً ما نحس فى هذه الأعمال القصصية باستخفاف بالصنعة الأدبية والصنعة اللغوية قبل كل شىء والاستخفاف يعد حقاً سمة هذا القص . وقد يتزاحم الاستخفاف ويتراكم إلى درجة أنه قد يولد فى القارىء استخفافا بالعمل نفسه .

فالمفارقة ، كما قلنا ، على سبيل المثال ، فن رفيع للغاية ، وهو ، بدون شك ، فن اللغة العصرية فى كتابة الأنماط القصصية . ولكن عندما تنفلت الصنعة الدقيقة للمفارقة من يد الكاتب تصبح المفارقة استخفافا على نمط استخفافنا «بمواقف حياتنا اليومية فى حديثنا اليومى . وها هو ذا مثال يوضح تحول المفارقة إلى الاستخفاف :

«فى الليل داروا على الذين ينتظرون حدوث معجزة الشيخ عبد ربه الكفيف . أخبروه أن فى البواخر الأمريكية عيونا للعميان . رئيس القرية يضايقه صلع يزحف على كل رأسه . فى أمريكا زيت يكفى أن تمر به على الرأس لكى يطلع الشعر بعد يوم . الست نفوسه عاقر . لفت الدنيا ولم تنجب. ابتسم الزائر وقال : فى البواخر علاج يجعلها تنجب سبعة من الذكور وثلاث بنات كالبدور» .

وعلى هذا النحو يتراكم الاستخفاف والسخرية إلى الحد المرهق حقا للقارىء . وقد يصل الاستخفاف بالموقف إلى الاستخفاف باللغة : «وقال القرين للقتلة الثلاثة ورسم لهم البيت والشجرة والمنحنى والتل والترعة : أريده حيا ، مربوطا بالحبال ، سأبصق على وجه الكلب ابن الكلب – أنا القرين ، وسأدفع لكم عشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية ، وعشرة جنيهات ورقية وفوقها عشرة جنيهات ورقية » وهذه الكلمات نفسها عشرة جنيهات ورقية كررت على هذا النحو فى الأسطر القليلة السابقة .

ونود الآن أن نتساءل ، إذا كان الفن القصصى قد وصل فى مستواه اللغوى وفى كسره لجماليات التعبير فيه وتمزيقها إلى هذا الحد ، فما الذى ننتظره من الأجيال القادمة التى نشكو اليوم من ضعف مستواها اللغوى ؟

ليس هناك من يحق له أن يعترض على مطلب الحداثة المشروع لدى الكتّاب الروائيين المجددين ، وليس هناك من يعارض فى أن الحداثة كشف لأشكال جديدة وأدوات ووسائل فنية جديدة ، ولكن ليس هناك من يقبل أن تكون الحداثة على حساب اللغة وعلى حساب التهوين بجماليات النص الأدبى .

إن النص الأدبى فن وليس تاريخا ، كما أنه ليس مجرد مجموع فقرات ساخرة وإن دارت السخرية حول موضوع واحد . إنما العمل الأدبى بنية محكمة تتآلف نتيجة استيعاب الكاتب لبنية الحياة التى نعيشها وذلك من خلال الكشف عن الحركة الديناميه الخفية التى تتحكم فيها وتوجهها على هذا النحو الذى يثور عليه الكاتب ، بل يثور عليه الناس من قبل أن يكتب روايته .

ولا يمكن أن يبرز هذا الكشف . ولا يمكن أن يفعل فى القارىء فعل السحر إلاّ إذا أحكم بناء العمل القصصى وأحكمت صنعة اللغة فيه بحيث توجه نحو خدمة هذا البناء .

هذا هو الأساس الجمالى لأى عمل قصصى ، وعلى الكاتب ، بعد ذلك ، أن يختار النظام الذى يرضاه لروايته أو قصته ، كما يحق له أن يتحرك باللغة على المستوى الواقعى أو الرمزى أو على مستوى التعبير بالألم الساحر ، أو يمزج بين هذه المستويات جميعها إن شاء .

المهم أن يخرج للقارىء بعمل يجعله يرى الحياة رؤ ية أخرى خلاف ما يراه فى واقعه وإلا لما كان للعمل الأدبى أى جدوى .

د. نبيلة إبراهيم

ملاحظات حول
الحداثة فى النقد الأدبى

د . صلاح فضل

الحداثة هى إبداع النقد ، فهى تقع بالقوة على حافة المنطقة الفاصلة بين الأمس واليوم ، حيث تترسخ خلايا الماضى الميتة ، وتتشوف أجنته الطالعة بكل ما تشتاقه من طاقة خلاقة ، وتحتاجه من إدراك متوفر للمتغيرات ، وتحليل علمى لعناصر المستقبل ، وقدرة فذة على التنبؤ الصائب بإشباعاته .

ومن ثم فإن تناول الحداثة فى إطار مؤتمر الإبداع ينبغى له فى تقديرى أن يتسم بالتأمل ويخضع للملاحظة الهادئة المتأنية ، التى تعتمد على تقطير العناصر المألوفة ، وتأليف وحدة متكاملة منها ، تثرى بالمناقشة ، دون أن يتحول إلى مجرد استعراض تاريخى لحركات التجديد فى النظرية النقدية ، ولا سرد تفصيلى لتيارات الحداثة المعاصرة ، بل علينا أن نستحضر فى وعينا خلاصة تجربتنا الفكرية لنمارس فى لحظة شفافة مركزة ، وبأقصى قدر من الصدق مع النفس ، لونا من نقد النقد ، بحثا عن منابع أصوله المعرفية المتجددة ، وتلبساته المتكاثرة ، فى حركة استجلاء صاف للموقف النقدى الصحيح ، لا تجنح للتبرير ، ولا تختنق تحت ركام عوامل الإحباط والتعتيم .

ولا يخفى علينا منذ الوهلة الأولى أن إشكالية الحداثة ، إنما هى فى بعض جوانبها وضع عصرى متبلور للجدلية الشائعة المتداولة عن صراع القديم والجديد ، فهى تعكس منطق الحياة ، وتجسد طبيعته ، وتكشف عما أدركه الإنسان من ضرورة التطور ، وما لاقاه - ويلاقيه - من عناء لتأصيل هذا التطور والتسليم بمشروعيته . إلا أن القضية بهذه التسمية المحدثة تكرس الانتصار الحتمى للجديد ، وتحمل نسبة كبيرة من إشكاليته لصالح المستقبل ، فهى تشير إلى ما حدث بالفعل ، وتولد من رحم الواقع ، وحقق نوعا من التقديم بعده ، انبنى عليه وتجاوزه ، فلا تقف مقولة الحداثة عند مجرد الإشارة لعنصر الزمن وإن تضمنته ، بل تشمل الفعل ونوعيته ، واندراجه فى خط متصاعد ، وارتباطه بخلاصة مظاهر الحضارة فى شكلها العصرى الأخير ، ارتباطا عضويا شموليا ، فالتجديد قد يقف عند جزئية صغيرة ، فى أية لحظة تاريخية ، أما الحداثة فهى البنية الكلية لما تمخض عنه التطور الإنسانى فى عصرنا القريب ، وهى بهذا المفهوم لاتصبح بدعة نأخذ بها أو نترفع عنها ، ولا زينة نتحلى بها عندما نريد ونخلعها إذا مللناها ، بل تمثل قلب الحركة الحضارية ، وقوتها المبدعة ، فإذا انفصلنا عنها حكمنا على أنفسنا بالتخلف والجمود .

أما الحداثة فى النقد الأدبى على وجه الخصوص فهى ضرورة أوضح وأقرب من هذه الحداثة العامة وإن كانت من تجلياتها ، فلا مفر للنقد من أن يستحدث أدواته من ناحيتين :

أولاهما : من ناحية الناقد نفسه ، إذ يستحيل عليه أن يلغى ذاته ويكرر من سبقه ، ويفنى فى تقليده ، وإذا كان الإنسان قد عاش عصوراً طويلة بطيئة يتحرك فى دائرة

محدودة ، فيستطيع أن يترسم خطى الأولين ويجد لديهم عالمه المثالى المأمول ، فإن مسافة البعد بين الأجيال الأخيرة أصبحت شاسعة .

وثانيتهما : من ناحية المنقود، إذ يتعذر إخضاع نفس المادة الأدبية للنقد بنفس الطريقة مرة أخرى ، وذلك لسبب بسيط وهو أن ما حدث من إبداع وجد من إنشاء قد عدل شبكة العلاقات الموضوعية والجمالية لما كان موجوداً من قبل ، مما يتطلب معالجة نقدية مستحدثة .

لكن لا ينبغى أن نتمثل الحداثة من هذا البعد الشيئى المتعين ، وأولى بنا أن نبحث عن مصادرها الديناميكية ، خاصة ما يعتمد منها على متغيرات التجربة التاريخية الإنسانية كما تكثفت فى مراحلها الأخيرة ، مما حدد مسار الحداثة النقدية وجعلها شديدة التميز ، وأهم هذه المصادر ثلاثة :-

١ - **التراكم العلمى** ، ويتصل بدائرة العلوم التجريبية من ناحية ، والإنسانية من ناحية أخرى ، وكلاهما يعدل جوهريا من رؤ ية الإنسان للعالم وللمجتمع البشرى والقوانين التى تحكمه ، ويزيد من خبرتنا الكونية والنفسية . وقد أدى هذا التراكم إلى تطور منهجى ونوعى هام ، أخذت تتقلص على إثره المسافة الفاصلة بين هاتين المجموعتين ، فاقتربت بعض العلوم الإنسانية المتصلة بالنقد الأدبى من المجال التجريبى ، مثل علوم اللغة والنفس والاجتماع والاتصال ، مما آذن بتحول جذرى فى أدوات النقد الأدبى وإجراءاته ، وفرض عليه أن يستمد من هذه العلوم كثيرا من وسائلها القياسية ونتائجها اليقينية ، كى يوظف كل ذلك فى مجال المعرفة الأدبية .

٢ - **التكيف الذوقى** ، وذلك نتيجة لإعادة تشكيل حساسية الإنسان باختلاف ظروف الحياة المادية المحيطة به ، ويكفى أن نلقى نظرة سريعة على المجالات العديدة التى يتحرك فيها إنسان اليوم ، والأدوات التى يستخدمها ، والمعطيات الحسية التى تقتحم عليه دنياه وتصوغ وجدانه ، كى ندرك أهمية الإطار المادى فى تكوين المزاج وتكييف الحساسية ، ودوره الهام فى تحديد سلم القيم الجمالية فى العصر الحديث .

٣ - **التفجر الإبداعى** ، ويعد هذا العامل الأساسى فى ديناميكية الحداثة من أشد العوامل ارتباطا بالبنية الثقافية التاريخية وأكثرها تأبيا على التحليل والضبط والقياس ، وهو مع ذلك بالغ الأهمية بالنسبة للنقد الأدبى الحديث ، إذ يحاول حصاره والتعرف عليه ، وبحث إمكانياته ودرجة كثافته مستعينا بكل القوى التجريبية والحدسية .

وإذا حاولنا الاقتراب بشكل أدق من مفهوم الحداثة النقدية تعين علينا أن نرصد مجموعة من مظاهرها العامة ، وجملة أخرى من خصائصها فى أفقنا العربى حتى نستكشف الطريقة التى يتم بها تكريسها وتجاوزها ، ونتبين مقتضياتها وامتداداتها من قبل أن نستعرض شروطها الأخيرة ، ويلاحظ أن هذه المظاهر تمثل قضايا متداولة ، تثور من حين لآخر ، وتثير حولها كثيرا من الدخان الذى لا ينقشع إلا لدى من يملك بصيرة النفاذ إلى حقائق الوضع الصحيح للأمور ، ويطمئن إلى ضرورة التأنى لها من منظور الحداثة وليس من الجانب المقابل أو الملتوى الذى لا يسمح بالرؤ ية الصافية السليمة . ومن أهم هذه المظاهر :

جدلية العلاقة بالتراث ، نفيا وإيجابا ، استحضارا وإسقاطا ، بعثا وتنقية ، ولا يتأتى هذا بطبيعة الحال دون أن نقتل التراث معرفة كما يقول بعض علمائنا ، هذا القتل الذى يشبه فى بعض جوانبه قتل الأب الذى هو الوسيلة الأولى للتحرر من سطوته ، وإفساح المجال للنمو الطبيعى . وهويقع فى النقطة الإيجابية الوحيدة بين موقفين سلبيين ، أحدهما هو التبعية المطلقة له والآخر هو الثورة القاطعة عليه ، وكلاهما طريق مسدود .

أما المظهر الثانى للحداثة ، وهو شديد الالتحام بما سبقه ، إذ يترتب عليه ، فهو قوة الوعى بالواقع ومكوناته المختلفة ، فإذا ترسخ هذا الوعى فى ضمير الناقد جعل بالضرورة علاقته بالتراث جدلية انتقائية ، ففى هذا الواقع سواء كان فى مستواه المحلى ، أو على صعيده العالمى لا تتمثل العناصر المستجدة فحسب ، بل تتمثل الخمائر التى لن تلبث أن تؤ تى أكلها فى المستقبل أيضا ، مما يجعل الوعى بجميع عناصر الواقع علامة لاتخطىء نستطيع أن نميز بها بعض المثاليين الغافلين الذين يتوهمون أن بوسعهم رفض الحداثة وإنكار حقيقتها المشعة ، فهم كمن يركب القطار ويدير ظهره لاتجاهه . ويتصور أنه يعود به للوراء .

أما المظهر الثالث لمظاهر الحداثة العامة فهو حيوية المصطلح ، وتراسله الدائم مع العناصر الحية لهذا الواقع ، وترجمته للعلاقات الجديدة بين الفن والحياة ، والوظائف المستحدثة للأشكال الفنية القديمة والمنوطة بالأعمال الإبداعية الجديدة ، مما يجعل الحداثة تتجلى فى الكلمات وتقلباتها الدلالية فمعاداة المصطلح الحديث ليست مجرد مشاحة مكروهة منذ القدم ، ولكنها وهذا - هو الأفدح - محاولة عبثية لإنكار حقائق واقعة تتبلور فى كلمات جديدة لن تلبث بدورها حتى تضيق وتهترىء وتحتاج لاستبدال جديد ، واستنكارها لا يؤدى فى نهاية الأمر إلا إلى عزلة مستنكرها وقصوره عن متابعة مستحدثات الفكر والإبداع على أن نفس هذه المظاهر العامة للحداثة تتجلى لدينا بشكل متميز ناجم عن خصوصية ظروفنا التاريخية والثقافية ، مما يدعونا أن نجملها على سبيل التذكرة واستكمال التصور فى الجوانب الآتية :

□ حسبنا أن نبدأ الحساب لنجد أن ثلثى أشكالنا الفنية - وهما الرواية والمسرح - مستحدثان قد تم استزراعهما فى اللغة العربية ، فنقدهما نظريا وتطبيقيا لابد وأن يستحدث بدوره ، ولم يكن بوسعنا أن نترك لهما مجال نمو طبيعى يستغرق قرونا مثل التى استغرقتها فى الآداب الأخرى ، بل كان علينا أن نختزل فترات طويلة ، ونقفز فوق عصور كاملة ، ونبدأ من حيث انتهى الآخرون من جوانب عديدة ، ونفيد من تطوراتهم الفلسفية والجمالية ، ونبذل جهداً نقديا بارزاً حتى تلتئم هذه الأشكال - وما يتفرع عنها - فى نسيج البنية الأدبية العربية دون رفض أو خلل ، ولابد أن نسجل للرواد من المبدعين والنقاد نجاحهم المذهل فى إثراء الأدب العربى وتأصيل هذه الأشكال الجديدة فيه .

أما الثلث الأخير - وهو الشعر - فقد مضى بدوره فى سبيل الحداثة حتى شارف القطيعة النسبية مع عصوره الماضية ، فتركزت فيه إشكالية الحداثة وتأزمت ، وتعين على النقد أن يعود للقيام بدور الوساطة والتحكيم ، وأن يتولى فى بعض الأحيان شرح البديهيات ، وتبرير الحد الأدنى من أبجدية الإبداع ويواجه - على المسرح الأدبى - كل مخلفات الجمود والتكلس فى الحياة الفكرية ويدفع ضريبة فتح باب الاجتهاد مرة أخرى أمام الإنسان العربى فى قضايا الفن ، ويتصدى لما يعينه ذلك بالنسبة لجملة البنية الثقافية .

□ وإذا كانت تاريخية الفن ووظيفته كذاكرة للشعوب ، تتوزع لدى الأقوام الأخرى بين المرئيات والمسموعات ، بين الأدب والفنون التشكيلية والموسيقية ، فإنها أوشكت أن تنحصر عند الأمة العربية فى اللغة ، فاستأثرت اللغة بالقداسة والجلال ، بالخلق والتحليق ، صنعت الحياة الروحية وتبلورت فيها ، فتربت وتأبت واستعلت على الواقع اليومى واعتصمت ببروجها الأبدية ، وأدانت كلام الحياة اليومية وقيدت حركته وحرمته من الشاعرية والتألق ، فانتهينا إلى ظاهرة الازدواج والثنائية بين الفصحى والعاميات ، وأصبح على الفنون اللغوية أن تقيم قنواتها السرية للتواصل بين هذين المستويين حتى لا تصاب بانسداد الشرايين ، وصار ذلك أخطر تحد يواجه المبدع والناقد معا ، ولا يسمح لهما بالركود إلى الحلول السهلة اليسيرة ، بحثا عن الصيغة المثلى للاستثمار اللغوى لشعر الحياة وأدب الواقع ، دون ترد فى هوة الإقليمية والانسحاب إلى العزلة أو كسر للإطار الثقافى الجامع ، ودون وقوف عاجز حيالها كأنها لا تعنينا ولا تحدد قدراتنا الإبداعية ، كأنها وقف ورثناه وليس لنا منه سوى حق الارتفاق دون الامتلاك والتصرف . علينا أن نحل هذه الإشكالية بصدق وشجاعة ، فإما تكون اللغة ملكنا أو لا تكون ، ولا نحسب أن عدم شرعية تملكها فى عصور ما بعد الاحتجاج قد منعت الأجيال السابقة من اختلاسها وسوء التصرف فيها ، بل إن القضية أعقد من أن تحل بتشبيه ، ونتائجها بالغة الأهمية ، وفى تقديرى أن بحث حداثة اللغة ، وتوثيقها بما طرأ عليها فى العصور السابقة من تغيرات حيوية ، والاعتراف بملكية الأديب المتمكن الكاملة لها دون الاستمرار فى اعتباره قاصرا أو سفيها أو وريثا مبددا يمثل نقطة انطلاق جوهرية للطاقة الخلاقة لدى المبدع والناقد العربى معا ، ويزيل عائقا أساسيا يقيد حركته ويهيض جناحه .

□ على أن حضارتنا الحديثة - ونسبتها إلينا تقتصر على العدوى والمجاورة - هذه الحضارة لم تلبث أن تمخضت عن نظم شبه لغوية جديدة ، فى مجموعة من

ARCHIVE

الوسائل المرئية التى أوشكت أن تحل محل الأجناس الأدبية التقليدية ، فاقتحمت علينا الأكواخ الريفية والمساكن المدنية ، دون أن تقف عند حواجز طبقية أو فوارق إقليمية أو لغوية ، ولم تنتظر من علمائنا ومفكرينا أن يأذنوا لها بالدخول ، أو يبحثوا عن أطرها المعرفية وأفضل السبل لتوظيفها . وهنا تصبح الحداثة المادية المباشرة تحديا صارخا للنماذج السابقة ، ودعوة عاجلة للإبداع والتنظير دون ركائز محلية سابقة . ويتعين على علم الجمال وفلسفة الفن أن يلهثا وراء مظاهر التقدم الصناعى والتكنولوجى والاليكترونى ، فى محاولة لاحتوائه وتحديد أسسه ومعالمه وتأثيراته . ولا مفر لنقاد اليوم من الاستعانة بالدراسات السيميولوجية الحديثة لبحث هذه النظم المرئية فى مجالات السينما والتليفزيون والفيديو وما يجد بعدها من وسائل الاتصال ومعرفة إشاراتها ولغاتها ، وتحليل إمكانياتها الفنية ، وتأثيراتها القوية على التكوين الفردى والجماعى ، وبحث جمالياتها واتجاه تطورها ، والقوانين التى تربطها بما اعتدنا عليه من أشكال فنية تقليدية ، والخصائص المميزة لها ، وكيفية توظيفها علميا وتربويا بحيث لا تصبح أدوات استلاب تعزز الاغتراب وتكرس التبعية الثقافية للنماذج المسيطرة ، بل تؤدى دورا رئيسيا فى تعميق الوعى بالشخصية القومية وسد ثغرات الهياكل التعليمية وقصور وسائل الاتصال الأدبية المعتادة ، بحيث تصبح الرؤية الحسية مفتاح الرؤية الفكرية والفنية .

ويلاحظ أن الحداثة النقدية فى هذا المجال ليست ترفا نستطيع أن نتخلى عنه ، بل هى ضرورة يفرضها إيقاع التطور المتلاحق لمجالات ووسائل الإبداع الفنية ، فإن لم يتقدم الناقد المثقف المستوعب للتراث الحضارى لأداء رسالته من خلالها ترك المجال خاليا للفهلوى المتعجل ، الذى تنقصه المعرفة اللغوية والأدبية والفلسفية ، وينقصه بذلك أهم إطار مرجعى يستطيع به أن يجعل التحديث عملية نمو فكرى وثقافى مصاحب للنمو المادى الملموس .

وتأسيسا على ما سبق ، يمكن لنا الآن أن نخلص إلى إبراز أهم شروط الحداثة ، وهى شروط إفادة وليست شروط وجود ، بمعنى أنها ستتيح لنا إن تحققت فينا فرصة امتلاك ناصية عصرنا بقدر ما نتمكن منها ، فإن تلكأنا فى الأخذ بأسبابها وغلبنا أضدادها فإن الحداثة لن تتوقف لدى الآخرين ، بل نحن الذين سنتوقف ، ونجهض فينا إمكانيات التقدم المادى والأدبى معا . ويمكن فى تقديرى تركيز هذه الشروط التى تحدد مدى إفادتنا فى ثلاثة : الحرية والاضطراد والمستقبلية .

□ أما الحرية الضرورية للحداثة فلا تقتصر على مفهومها النظرى المجرد ، إذ لا يكاد يمس منطقة النزاع ، وإنما هى الحرية الساخنة المشتبكة فى صراع واقعى فى الزمان والمكان ، الحرية تجاه الماضى وتجاه الآخرين ، بما تقتضيه من انتقاء من التراث دون تعصب له ، وإفادة من الآخرين دون عبودية إزاءهم ، وقد وجدت لدينا هذه الحرية منذ بداية النهضة ، بل هى التى أتاحت لهذه النهضة أن تشق الأرض السبخة وتفرز أنضر ورودها ، ولكنها كانت دائما مغامرة فردية محفوفة بالمخاطر ، ولم تصبح حتى الآن وعيا كامنا فى الضمير الجماعى لنا ، وقوة دافعة للمسيرة العامة ، بل نوشك أن نشهد أحيانا بعض مظاهر الانتكاس فيما أحرزته القلة الرائدة فى العقود الأخيرة . وإذا كانت الحرية فى كل مستوياتها الفردية والاجتماعية والفكرية من أهم شروط الإبداع الثقافى فإنها تمثل روح النقد ، إذ لا يقوم بدونها ، ومن يحرمون على النقد أن يأخذ من التراث بحرية ، وأن يتجاوز حدود المحلية ينكرون عليه مشروعيته ذاتها ، وهو يبدع بقدر ما يستحدث ويكتشف ، أى بقدر ما يتحرر .

□ ولا يعنى الشرط الثانى وهو الاضطراد مجرد الثبات على المبدأ ، أو الولاء للفكرة وإنما يشمل أيضا تحمل نتائجها والوصول بها إلى مداها المقدور دون شذوذ أو نكوص . فهو يعنى تواصل المسئولية عن الحرية الممارسة والتصدى الشجاع الدائم لكل مقتضياتها ونتائجها ، والالتزام بمنطقها إلى آخر المطاف ، فهذا الاضطراد هو الذى يعطى للحرية بعدها التاريخى ودلالتها الحقيقية ، فلا تصبح مجرد دور يتقمصه المفكر طالما أفاده ، أو يدعيه لنفسه وينكره على الآخرين ، أو يتغنى به فى مجال الأدب وينكره فى ميادين السياسة والدين والاجتماع ، الاضطراد هو الوسيلة الفعلية لتحول الحرية من مغامرة فردية مخاطرة إلى حركة واعية محسوبة مقنعة وملزمة للجماعة ، إلى تيار كامن فى ضمير الشعوب المتقدمة ، يحدد اتجاهها ، ويسدد خطاها . وهذا هو دور قادة الرأى والفكر والثقافة .

فمعيار قيمهم يتمثل فى قيامهم دائما بمسئولية « البوصلة » التى لا تخطىء فى الإشارة إلى الاتجاه الصحيح أيا كان المكان والوضع الذى تجدها فيه .

□ وهنا نصل إلى الشرط الثالث من شروط الحداثة وهو المستقبلية ، فهذا هو الاتجاه الذى ينبغى للناقد المفكر أن يشير دائما إليه . وقد طور الإنسان فى الآونة الأخيرة مجموعة من العلوم الإحصائية وأطلق عليها اسم علوم المستقبل ، وهى - كما نعرف - تعنى بوضع أسس بناء الغد المادى ومواجهة متطلباته من غذاء وطاقة وعمران وغير ذلك من حاجاته الضرورية المباشرة ، وتعتمد على الأقيسة الكمية باستقراء نتائج التجارب الإنسانية الماضية والتنبؤ حسابيا بأوضاع المستقبل . ولا ننسى أن الأدب - وهو موضوع النقد - من أشد أشكال الإبداع حفاوة بالمستقبل ، وتحديقا فيه ، وقد سبق العلم فى جوب آفاقه بالخيال ، ورسم أشكاله على التقريب .

ويتعين على النظرية النقدية المحدثة أن تدور حول هذا المحور المستقبلى ، وتعرض مقولاتها عليه ، مما يعنى تقبل جملة نتائج :

- منها أنها لا يمكن أن تستقر على حال ، ولا تتجمد فى صيغة معينة ، بل تنتظم فى حركية دائمة حول محاور دائرة ، وقد يخيل للناظر أن هذه المحاور ثابتة ، مثل اللغة وسلم القيم ، واللذة الجمالية وغير ذلك مما يبرز من عصر لآخر ، ولكن المتأمل لا يلبث أن يدرك أن نفس هذه المحاور تغير مواقعها ووظائفها وطبيعتها ذاتها ، فقد تحتل المركز مرة وتنحدر للهامش مرة أخرى ، مما تنجم عنه تغييرات جوهرية فى التكوين العام . ولما كانت ترتبط دائما بنشاط إبداعى فهى تتخلص بانتظام من طابع الآلية ، ولا تتكرر بنفس الشكل . فتاريخ الأدب والنقد - وحتى التاريخ العام - لا يمكن أن يعيد نفسه ، وأى تصور دائرى إنما هو تبسيط مخل للأشياء . وما يبدو من السطح شبيها بما حدث من قبل لا يلبث عند أيسر اختبار فاحص أن يتكشف عن نسق آخر وبنية مختلفة . وإذا كانت هذه مسافة الخلف بين الأمس واليوم فإن الغد سيتدفق بتغيرات أشمل ، نتيجة لسرعة إيقاع التطور المتلاحق ، وتضمنه لقفزات نوعية هائلة .

- ومنها أن علينا أن نقيس كل عنصر فى النظرية الأدبية ، لا بمدى تجذره فى الماضى ولا بقدر سطوته فى الحاضر ، وإنما بما يسهم به فى تشكيل المستقبل طبقا لحاجتنا فى استكمال جوانب المعرفة الأدبية علميا ، وقوة وسلامة التذوق للأدب والفنون الحديثة المجاورة له والنابعة منه .

- والنتيجة الأخيرة لهذا الطابع المستقبلى الغالب على الحداثة النقدية هى ضرورة التسليم بحقيقة هامة ، وهى أن عوامل التقريب اليوم ، بين الآداب والأفكار والشعوب أكثر فاعلية وأعمق أثرا من عوامل التباعد ، مما يعنى أن حركة التراسل بين الآداب المختلفة تزداد كثافة وقوة ، وهذا يتيح للنظرية الأدبية ولمناهج النقد الحديثة أن تأخذ طابعا عالميا لا مراء فيه ، ويخفف من حدة الملامح المميزة للثقافات المختلفة دون أن يقضى عليها ، حفاظا على الشخصية القومية من جانب ، واستجابة لمصادر الإبداع المحلية من جانب آخر .

وإذا كانت محصلة التراكم العلمى التى أشرنا إليها كعامل ديناميكى فى الحداثة تمثل قدرا مشتركا بين الشعوب المختلفة ، على تفاوت حظها فى إنتاجها وتلقيها ، فإن تشكيل الحساسية وخواص التفجر الإبداعى يمثلان المنطقة المقابلة ، حيث تتمايز الشعوب وتختلف الثقافات ، وحيث يتعين على النظرية الأدبية النقدية أن تتجنب طمسها وإلغاء شخصيتها حتى لا تقع فى التغريب ، وحتى لا يصبح الإبداع بدعة ضالة لاهِبَة .

مدريد : د. صلاح فضل

من مشكلات الحداثة

د. محمود الربيعي

إذا أردنا أن نلحق بركب العلم ، وندخل بالدرس العربى مجال العصر الحديث ، فأول ما ينبغى العناية به ضبط مصطلحات فروع المعرفة ، وجعل اللغة العربية لغة دقيقة فى شتى النواحى ، قادرة على استيعاب الأفكار ، مبرأة من التميع والإنشائية الزائفة .

والنقد الأدبى مجال من أصح المجالات لامتحان هذه الناحية ، فهو تخصص دقيق من تخصصات الدرس الأدبى الحديث ، وهو محتاج - لكى ينهض فيلحق بمثيله فى آداب الأمم المتقدمة - إلى نواح من التحرير والضبط تقع اللغة فى مقدمتها .

إنه لمما يسترعى النظر فى تراثنا النقدى القديم حرصه الشديد على تحديد مجاله ، وضبط مفاهيمه ، والنص على أنواع المؤهلات اللازمة التى تميز العاملين فيه وتقربه من أنواع المهارات الفنية الأخرى ، والنظر إليه بصفته فرعا من فروع التخصص لا يلتبس بغيره . ولا يسع المرء إلا ان يقرر فى دهشة أن هذا الإحساس الذى كان واضحا منذ محمد بن سلام الجمحى ؛ منذ ما يربو على أحد عشر قرنا من الزمان لم يصبح حقيقة ثابتة فى نفوس الناس حتى هذه اللحظة ؛ فالنقد الأدبى لا يزال معناه متميعا غامضا - حتى من قبل رجاله أنفسهم - ولا تزال القضايا اللصيقة به - وفى مقدمتها قضية اللغة - محتاجة إلى إعادة النظر مرة بعد مرة .

يقول ابن سلام :

« وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات : منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان »

وينبغى ألا ننساه من إلحاق النقد الأدبى بالِحرف ؛ فقد كان معنى كلمة الشاعر عند الإغريق « الصانع » ، وكان لهذا المفهوم لديهم أثره الفعال فى وصل الشعر بالحياة على نحو من « المحاكاة » الفعالة التى لا تتوقف عند تصوير الأشياء باعتبار ما هى كائنة عليه ، بل تتجاوز ذلك إلى تصويرها باعتبار ما ينبغى أن تكون .

أما النقد العربى فيعانى من مشكلات عدة ، أولاها بالتناول على الإطلاق ما يتصل منها بلغته . ولغة النقد العربى الحديث موضوع طويل ومتشعب ، ولكن ما يمكن ملاحظته دون تردد أن نوع اللغة التى استخدمها هذا النقد منذ بداية النهضة أسهم - ولا يزال يسهم - فى توسيع الهوة بينه وبين ما يجب أن يتوافر له من الموضوعية ، والدقة ، والانضباط

ومن الواضح أن فروعا أخرى من « الإنسانيات » - كالفلسفة وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الاجتماع - قد أحرزت تقدما ملحوظا فى تطوير أدوات التعبير لديها ، وفى ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التى تستخدمها . وكان هذا كسبا ميز تلك الفروع ، ووضح حدودها ، واقترب بها من الموضوعية المنشودة ، فى حين ظل النقد الأدبى لدينا

متعامل – فى الجانب الأكبر منه – بلغة فضفاضة يعوزها الطابع العلمى ؛ لغة قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير بصفته هدفا فى ذاته ، ولكنها لا تصلح وسيلة لتوصيل الحقائق العلمية الموضوعية . وقد ساعد هذا النوع من التعبير على فصل النقد الأدبى عن المد الحضارى نحو الموضوعية ، كما ساعد على أن يصبح النقد مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق فى فرع من فروع المعرفة الأخرى . وصدقت كلمة الآمدى فى « الموازنة » : ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد ، وأن يتعاطاه من ليس من أهله ، فلم لا يدعى أحد هؤلاء المعرفة بالعين والوَرِق والخيل والسلاح والرقيق والبز والطيب وأنواعه ؟»

وهذه اللغة الإنشائية غير العلمية التى هى إحدى علل النقد الأدبى لدينا تأخذ أحد مظهرين : مظهر تقليدى لا يفرق بين اللغة باعتبارها وسيلة موضوعية للتعبير ، وبين اللغة باعتبارها مظهراً لإظهار البراعة اللفظية . ويبدو هذا المظهر واضحا عند من ترتب لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية ، ونشئوا على التفكير فى اللغة على أنها مجموعة من الأنماط الأسلوبية لا وسيلة اتصال حية .

أما المظهر الثانى فيتجلى فى الجرى الأعمى وراء « الحديث » ، والولوع باستخدام المصطلحات الغائمة والكلمات المترجمة على نحو عشوائى . ويكثر هذا عند هواة الثقافة الأوربية .

وعندى أن المظهر الأخير أشد خطورة على النقد ، وأشد تعويقا له من المظهر الأول ؛ ذلك لأننا فى المظهر الأول نواجه إنسانا صادقا مع نفسه – فى أغلب الأحوال – يعبر بالطريقة التى يعرفها ، ويثق فى أنها الطريقة الملائمة للتعبير . أما فى المظهر الثانى ، فنحن أمام إنسان يحاول أن يوهمنا – عن طريق الخداع – بأنه قد استقى الشىء من مصادره الأصلية الحديثة ، وأنه على علم بما لا يعلمه غيره من مفاهيم ومصطلحات . وفى هذا نوع من تخريب الأذهان من شأنه أن يحجب الرؤية الصحيحة عن الناس ، وهو – من ثم – يسهم بالقطع فى تخلف النقد الأدبى وتعويق نموه .

لم ينجح النقد العربى الحديث حتى يومنا هذا فى تطوير أدواته التعبيرية ، وفى تحديد لغة خاصة به . ولا أعنى باللغة الخاصة للنقد الأدبى أن تصبح له لغة رمزية كلغة المعادلات الرياضية أو الكيميائية ، ولكننى أعنى أن يسيطر على مصطلحاته ويحدد مفاهيمها ، فيصبح واضحا أن هذه اللغة – بهذه المفاهيم وتلك المصطلحات – هى لغة النقد الأدبى التى تحقق له أكبر قدر من الفاعلية العملية ، وتميزه – فى الوقت ذاته – عما عداه من فروع المعرفة . وبهذا المستوى اللغوى وحده يمكن أن يكتسب النقد الأدبى نوعا من الاحترام الذى اكتسبته فروع أخرى فى انضباطها وموضوعيتها . وليس لنا أن نخشى على النقد الأدبى – إذا أصبحت لغته منضبطة إلى هذا الحد – أن يصبح هو نفسه علما ؛ فمادته الأولى التى يتعامل معها – وهى الأدب الإبداعى – تحميه من هذا الخطر فى كل الأحوال .

ومما يتصل باضطراب لغة النقد الأدبى وتطورها أنه لم يحقق إنجازا يعتد به فى تحرير المصطلح النقدى وضبطه . والمصطلحات – فى كل فرع من فروع المعرفة – ثروة لغوية متطورة عن اللغة العامة ومستخدمة بمعنى خاص فى فرع خاص ، وذلك يكسبها أهمية عامة حين تنسب إلى اللغة العامة ، وأهمية خاصة حين تنسب إلى ذلك الفرع الخاص . وليس لدينا – للحق – فكرة دقيقة تاريخية عن معانى المصطلحات النقدية الموروثة ، ولا نجحنا – من ناحية أخرى -- فى الاتفاق على إيجاد مصطلحات فى لغتنا الحديثة تناظر مصطلحات النقد الأجنبى الحديث .

ويمكن أن يتضح الاضطراب الكامل فى ذهن القراء من الأسئلة المتكررة التى يواجه بها الإنسان من الطلاب عن الفروق بين كلمات تستخدمها اللغة العربية مثل « الرومانتيكية » و « الرومانطيقية » و « الرومانسية » و « الابتداعية » ، وهى كلها مستخدمة فى مقابل مصطلح Romanticism أو الفرق بين « مسرح العبث » ومسرح اللامعقول » فى مقابل مصطلح Theatre & Absurd أو بن الفرق بين « تيار الوعى » و « تيار الشعور » فى مقابل صطلح Stream of Consciousnes وقد وصل البعض ترجمة هذا المصطلح حدا جعله « تيار اللاشعور » فعكس معناه تماما . وحتى المصطلحات الشائعة لا تزال تلقى فى ترجمتها إلى اللغة العربية اضطرابا بينا ، وخذ مثلا مصطلح Novel الذى لا يزال مترددا بين « الرواية » و « القصة » و « القصة الطويلة » الخ . أما الموقف الأحدث

فى ترجمة المصطلحات فقد تجاوز الاضطراب إلى « الإلغاز » مما جعل كثيرا مما يكتب الآن باسم النقد الأدبى مثيرا للسخرية ومثيرا للإشفاق !

كل ذلك يدل على أننا فى الوقت الذى نشتغل فيه بأحدث القضايا النقدية وأدقها نغفل حقيقة أولية هى أن تحديد المصطلحات والاتفاق على مفاهيمها ينبغى أن يكون البداية الصحيحة .

وتتوه الحقيقة فى كثير من القضايا المثارة نتيجة لهذا الاختلاط فى مصطلحات النقد الأدبى ، ومن ثم فى لغته ، وذلك لأن تناول المسائل يتم على أساس مفاهيم متباينه ، مما يجعل تقريب وجهات النظر أمرا صعبا غاية الصعوبة .

وثمة نقطة مثيرة تتصل بلغة النقد العربى الحديث ، وتحولها عن مسارها الطبيعى وهى القفز من « العمل إلى « صاحبه » ، وتحويل النقد من ملاحظات علمية إلى تجريح . ولا أدرى السر فى شيوع ظاهرة « السباب » فى مجال « النقد » أكثر من شيوعها فى أى مجال آخر ! ألأنها الرواسب التى أحاطت بالكلمة منذ البداية والتى جعلتنا عاجزين عن الإفلات من أسر الإيحاءات اللصيقة بها بدءا من الولوع بإصدار أحكام « الجودة » أو « الرداءة » وانتهاء « بالشئ على السفود » ؟

ولهذه الظاهرة آثار أخلاقية بعيدة المدى ، ولا يملك الإنسان إلا أن يشير بأسف إلى عدد المرات التى تحولت فيها الكتابة فى النقد الأدبى إلى محض شتائم يحاسب عليها القانون ، ولكن الإشارة المتكررة ينبغى أن تكون إلى أثر هذه الظاهرة فى تشويه لغة النقد الأدبى ، والوقوف - من ثم - حجر عثرة فى طريق تقدمه نحو الموضوعية المنشودة .

ومما يؤسف له أن تاريخ ظاهرة السباب هذه صاحب النهضة النقدية الحديثة ، واستمر معها ، فهو موجود فى كتاب « على السفود » المنشور فى سنة ١٩٢٩ ، وفى كتاب « رسائل النقد » المنشور سنة ١٩٣٧ . وقد سجل محمد مندور فى كتابه « الميزان الجديد » المنشور سنة ١٩٤٤ ، ما وجه إليه من شتائم شخصية باسم النقد الأدبى ، وهو - فوق ذلك - أصبح مغريا بالتناول من قبل طائفة من مؤرخى النقد ، فحل تبويب النقد إلى معارك محل تبويبه إلى قضايا موضوعية ، بل وصل الحال إلى درجة أصبح فيها وجود هذه المعارك دلالة الازدهار ، وعدم وجودها دليل الركود .

ومن المؤسف أن يصل الحال بلغة النقد الأدبى فى أحيان كثيرة إلى حد المهاترات التى لا تقف عند حد ، والتى تصل أحيانا حد الاتهام بضعف الوطنية ، وضعف العقيدة ، واستعداء الرأى العام ، واستعداء السلطات ؛ كل هذا باسم النقد الأدبى ! . ومن الملاحظ أن المناقشة - التى غالبا ما تبدأ فى صلب الموضوع - تنتقل بسرعة مذهلة من القضية إلى الشخص ، ومن الشخص إلى نيته وسلوكه ، فى ماضيه وحاضره ، مستخدمة التصريح آنا ، والتلميح آنا ، والغمز واللمز آنا ، وتجاوز الحدود النقدية فى جميع الأحوال .

إن لغة النقد الحديث محتاجة إلى تصفية فورية تبدأ من إسقاط كل التعليقات التى تحوم حول النصوص ، ولا تتناولها بالتحليل من داخل نسيجها ، يستوى فى ذلك أن تكون هذه التعليقات من باب اللغة الإنشائية الفارغة التى تقول كثيرا ولا تقول شيئا - والتى يمكن أن نلتقط لها مثالا عشوائيا فى الكلام التالى الذى يتكلم عن أحمد حسن الزيات .

« فهو صاحب علم وإحساس وذوق وقلم ، تقبس من مواهب صافية ، وثقافة أصيلة ، تمتد جذورها إلى ذلك الفيض القديم ، وترفرف أفنانها فى أجواء الحرية والانطلاق لتتلقى نسمات الشرق الهادية ، ونسمات الغرب العاتية ، وتكون من كل أولئك مزاجا خاصا ، وهو مزاج الأديب العالم ، أو العالم الأديب . قرأ الناس ذلك فيما ترجم وفيما ألف ، كما قرأوه فى « رسالته » التى أحيا بها الثقافة والفن والأدب فى بلاد الضاد ، وصار زعيم مدرسة ، وصاحب أسلوب ممتاز بين الأساليب الأدبية فى عصرنا » .

أو أن تكون مماحكات من النوع الآخر الذى يوهم بأنه يستقى أحدث ما فى النقد الأدبى من مصادره من مثل :

« هكذا تؤسس القصيدة أنساقها ، لكنها تتعامل معها بحيوية عميقة فلا تسمح للإنسان بالتجمد على صورة واحدة . بل تحقق شرطا جوهريا هو انحلال النسق عند مفصل حيوى فى نمو القصيدة ، مدخلة التنوع على

النسق ، ومداخلة بين الأنساق . بيد أنها رغم ذلك تظل قادرة على بلورة الأنساق فى أطر محددة بحيث تنشأ من علاقتها المكانية فى القصيدة بنية متوترة يضىء كل طرف منها الطرف الآخر . . . وتكون فاعلية التضاد إضاءة حركة الإطار المتكررة . . للحدث المركزى بكل ما فيه من فرادة وتوتر ، وتعميق حيويته وإبراز الهوة بين وجود إبراهيم اليومى ووجوده الخارق ، بين الزمن وبين اللحظة ، بين عطاء الآخر والموت من أجله »

وهى محتاجة إلى تصفية أيضا من حيث معجمها ، وفى كل حالة تنحرف فيه من العمل إلى صاحبه ، أو من التحليل والتقييم إلى الغمز والتجريح ، ينبغى أن يكون ثمة رأى عام نقدى قوى يسقط مثل هذه اللغة فى الحال .

إن تباين حال النقد أمر خطر ، ودخول كل من « هب ودب » فيه أمر خطر ، ووصف العمل الواحد بأوصاف متناقضة دليل على أننا لم نبن للنقد بعد قاعدة يقف عليها ، وخضوعه لكل المستخدمات ليس دليلا على مرونته بمقدار ما هو دليل على فقدانه صلابته ، وتراوح لغته بين الإنشائية الضحلة والإشارية الملغزة دليل على تدنى درجة نضجه . وليس المقصود بالطبع أن تتوحد زوايا النظر فيه ، أو تصبح لغته «اكليشيهات» ، وإنما المقصود فحسب أن يكون له كيان .

القاهرة : محمود الربيعى

فى أعدادنا القادمة . . تقرأ هذه الدراسات

○ محمود بقشيش هندسة العفوى ومنطقية التلقائى	شاكر عبد الحميد
○ غرْب استراليا (رواية يوغوسلافية)	د. جمال الدين سيد محمد
○ المتغير الجمالى فى القصة القصيرة المعاصرة	د. حلمى بدير
○ محاولة اقتراب أولى من قصيدة جديدة للبياتى	د. بدرومارتينيث مونتابث
○ من مظاهر الحداثة فى الأدب:الغموض فى الشعر	د. محمد الهادى الطرابلسى
○ الحداثة فى شعر أحمد حجازى	ياورسلاف استيتكيفتش
○ الدراما العربية المعاصرة	حسين عطية
○ أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء	د. شفيع السيد
○ البطل المعاصر فى الرواية المصرية (متابعات)	رمضان بسطاويسى
○ بيت قصير القامة	السيد الهبيان

إرفنج هـاو

فكرة الحديث في الأدب والفنون

ترجمة: د. جابر عصفور

مفتتح :

ينطوى تقديم «الحداثة الأوربية» على سبل متعددة . من هذه السبل «الدراسات» المتكاملة التى تحاول أن تقتنص العناصر المميّزة لهذه الحداثة ، عبر مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباينة - من منظور التعميم الذى يتجاوز الأدب إلى الفنون ، أو منظور التخصيص الذى يركز على الحداثة الأدبية فى مجملها ، أو حداثة نوع بعينه من أنواع الأدب . ومن هذه السبل ، أيضا ، «المختارات» الإبداعية والنظرية ، والأولى تركز على الأعمال الإبداعية التى تحدد الممارسة ، والثانية تركز على الوثائق النظرية التى تحدد المفاهيم .

وينتمى كتاب إرفنج هاو Irving How عن «فكرة الحديث فى الأدب والفنون» (صدر عام ١٩٦٧) إلى هذا النوع الأخير ، فالكتاب مجموعة من المختارات ، تضم طائفة خصبة من الكتابات النظرية عن الحداثة ، من وجهة نظر من يمثلونها ، أو يدافعون عنها ، أو يحللونها ، مبدعين وفلاسفة ونقاد على السواء . وتتصدر «المختارات» دراسة يحاول بها إرفنج هاو أن يحدد الأبعاد المراوغة لفكرة «الحديث» . ورغم تركيز الدراسة على الأدب . ورغم منحاها العام الذى يتناسب فيه منهجها مع اهتمامات صاحبها ، ورغم فرار إرفنج هـاو من معالجة بعض المشكلات الحاسمة - رغم ذلك كله فالدراسة تقدّم مدخلا تعليميا ، طيبا ، للقارىء الذى يود أن يفهم «فكرة الحديث» بمعناها الغربى ، فى جانب مهم من جوانبها . وفى ذلك ، وحده ، ما يبرر الترجمة .

ينطوى استخدام التصنيفات التاريخية ، من مثل «عصر ملتون» أو «الحقبة الرومانسية» ، على واحدة من أصعب المشكلات وأكثرها إثارة للانتباه ، فى دراسة الأدب . ذلك لأننا ننخدع بما اعتدناه من تجسيد لمفاهيمنا ، فنفترض - بسهولة بالغة - أن «عصر ملتن» أو «الحقبة الرومانسية» ليست مجرد مصطلحات تعين على التخاطب ، بل موضوعات تاريخية ، لها وجودها الخارجى المستقل بذاته . ويظهر نوع من رد الفعل الصحى ، ليحطّم أوثان هذه العادة ، على نحو ما يفعل الأستاذ لفجوى A.O.Lovejoy حين يرينا أن هذه التصنيفات التاريخية بعيدة كل البعد عن التحديد ، وأن الأسلوب الموحّد ، أو الحساسية التى يُفترض أن تشير إليها هذه التصنيفات ، ليست سوى مجموعة من المتناقضات . ويقول لفجوى ، فى مقاله الشهير ، عن «تمييز الرومنسيات» : «إن كلمة (رومانسى) تعنى أشياء كثيرة جدا ، إلى درجة أنها لم تعد تعنى شيئا بذاتها ، وتوقفت عن أداء وظيفة العلامة اللغوية» .

ويمضى لفجوى ، بعد ذلك ، ليعرض التنوع المحيّر للأفكار والعواطف التى تلتصق بالمصطلح «رومانسى» ، وذلك لكى يقنعنا بضرورة الحذر أو التواضع ، على الأقل ، فى استخدام هذا المصطلح وأمثاله .

ومع ذلك ، فليس هناك ما يؤكد أن لفجوى قد حطّم وثن هذا المصطلح تحطيما تاما ، أو أن العلاج الذى يقدمه علاج ناجع ، فى مواجهة المصاعب التى تنطوى عليها هذه الدراسة ، خصوصا حين يقول إن علينا أن نتوقف عن الحديث عن الرومانسية لنتحدث عن رومانسيات متعددة تتميز تميزاً حاسماً ؛ ذلك لأن السؤال سيظل باقياً : لماذا تراكم حول مصطلح الرومانسية ، تاريخياً ، هذا الجماع الوفير من الترابطات الدلالية ؟ هل كان ذلك مجرد نتيجة لنوع من عدم الدقة اللغوية فى الاستخدام ؟ أم أن هناك وحدة جامعة تنطوى على اتجاهات تحتية ، تصل بين هذا الجماع الوفير من الرومانسيات ؟ ولو كانت الإجابة عن السؤال الأخير بالنفى فإن نهج لفجوى ، فى مقاربة الموضوع ، يبدو كما لو كان يضاعف الصعوبة التى بدأ منها . ومن الأفضل ، عندئذ ، أن يكون لكل اتجاه من الاتجاهات الأدبية التى يميزها باسم الرومانسيات عنوانا مستقلا أو تسمية متميزة عن الرومانسيات نفسها .

> إن التعقيد والنمط فى المشكلات التاريخية أمر يصعب مواجهته بمجرد تنظيم لغوى . وقد يزداد التحليل ارتباطاً مع وفرة الرومانسيات ، أو استبدال تسمية الرومانسيات بالرومانسية ، على نحو يفوق صعوبة ما نعانيه فى تحليل رومانسية واحدة . وهناك خطر آخر يتمثل فى أن نهاية هذا النهج قد تفضى إلى نزعة اسمية ، تختفى معها

التصنيفات الموضوعية (التيمية) والتاريخية ، ليصبح التاريخ الأدبي - إذا تبقى منه شيء - مجرد خلط ينتقل من كاتب منعزل إلى كاتب منعزل آخر .

ولذلك فقد آثرت أن أخاطر بالسير في اتجاه يخالف تحذير لفجوى ، في جمع هذه المختارات عن الحداثة الأدبية ، وتقديم جانب من وجهة نظري فيها . وفي الوقت نفسه ، أناقش الحركة الأدبية أو الحقبة التي أطلق عليها «الحداثة» ، مدركا أن مصطلح «الحداثة» نفسه مصطلح مراوغ ، متقلب ، ينطوي تحديده على صعوبة بالغة التعقيد . وأعترف ، ابتداءً ، أن العناصر الوصفية التي أعزوها إلى هذه الحركة يتصادم بعضها مع البعض الآخر ؛ فمن الصعب القول إن كاتباً بعينه ، أو بعضاً من نتاج كاتب ، يندرج تحت عنوان الحداثة . ومع ذلك فهناك قيمة تنطوي عليها هذه المصاعب ؛ إذ أنها تشير إلى تعقيدات آسرة في موضوعنا .

ولن أحاول أن أصوغ أطروحة محكمة لما يمكن أن تكون عليه الحداثة ، فليس في ذهني شيء من هذا القبيل ، فضلا عن أني لا أومن بجدواه وما سوف أطرحه ليس سوى رقع وأجزاء أو سلسلة من الملاحظات ، مع أفكار من الكتّاب أنفسهم ، أعوّل عليها متحمسا ، خصوصا الكتّاب الذين تشملهم هذه المختارات ولأن الحداثة موضوع لصيق بنا في الزمن ، ولعله لا يزال حيا في وقتنا هذا ، فمن المهم أن لا نكون «محددين» التحديد الصارم الذي ترفضه طبيعة الأشياء ، والأهم أن نحافظ على حركة الأفكار وحيوية الموضوع .

(١)

لدينا نوع متميز من الأدب ، في الأعوام المائة الماضية ، نطلق عليه الأدب «الحديث» ونميزه عن «الأدب المعاصر» . و «المعاصر» مصطلح يشير إلى مجرد الزمن أما «الحديث» فيشير إلى الأسلوب والحساسية . و «المعاصرة» مصطلح محايد الإشارة أما «الحداثة» فمصطلح ينطوي على وضع نقدي وحكم معا . ويبدو الأدب الحديث كما لو كان يقترب الآن ، من نهايته ، ولكننا لسنا على يقين من ذلك ، لأن هناك نقادا يؤكدون أن الحقبة الحديثة لا يمكن أن تصل إلى نهايتها ، بطبيعة مجتمعنا نفسه .

وأول ما يميز الأدب الذي يسمى حديثا هو صعوبة فهمه كأن صعوبة الفهم العلامة الأولى للحداثة . وبالقدر نفسه ، يبدو الكاتب الحديث متأبيا على الإذعان ، ولا سبيل إلى تقبله عند الحراس الجامدين للثقافة . إنه يعمل في أشكال غير مألوفة ؛ ويختار موضوعات تربك المتلقي ، وتهدد مشاعره الهادئة المطمئنة . ويستثير هذا الكاتب النقاد التقليديين إزاء تشبيهات من قبيل «كريه» ، و «حلقة» أو «شلة» ، و «انحطاطي» .

ومن الضروري تحديد «الحديث» على أساس ما ليس منه ، ذلك لأن الحديث تجسيد لهجوم ضمني ونفي شامل . ان الكتاب الحديثين يبدأون العمل ، في لحظة تتميز فيها الثقافة بأسلوب سائد في الادراك والشعور ، وتتشكل حداثتهم من خلال تمردهم على هذا الأسلوب السائد ، بوصفها تمردا حادا على النظام الرسمي . ولكن الحداثة لا تستبدل بالأسلوب السائد الرسمي الذي تتمرد عليه أسلوبا رسميا آخر ، لأنها تتنكر لنفسها لو فعلت ، فتتوقف عن أن تكون حديثة . ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها إشكالاً يتأبى على الحل ، نظريا ، ولكنه يقود إلى إبداع شكلي وجدلية خصبة ، تطبيقا . ويتمثل هذا الاشكال في أن الحداثة تصارع إلى الأبد ، ولكنها لا تنتصر قط ، بل إن عليها أن تصارع حتى نفسها ، بعد فترة ، لكي لا تنتصر .

وليست الحداثة في حاجة إلى أن تصل إلى نهاية قط ؛ أو - على الأقل - نحن لا نعرف كيف يمكن لها أن تصل إلى نهايتها . وتاريخ الحقب الأدبية السابقة مفيد ، ولكنه ليس حاسما تماما في هذا المجال ، ذلك لأن الحداثة حالة من الجدة الفارقة ، في تطور الثقافة الغربية ، رغم من نقابلهم من الممهدين لها في الماضي . وما نعرفه - على أي حال - أن الحداثة يمكن أن تتخلق من أيام الانهاك ، فتظهر بوصفها زمانا دالا ، وعلامة على سبل جديدة من الانعتاق .

وعند نقاط بعينها من تطور الثقافة ، هي عادة نقاط الروع والقلق ، يتحدى الكتّاب متلقيهم ، ليس على أساس قرار أو نزوة ، ولكن نتيجة ضرورة أخلاقية ونفسية ، عميقة ملحّة . وقد لا يكون هؤلاء الكتاب على وعيٍ بأنهم يتحدون الفرضيات الحاسمة لزمانهم ، ولكن أثرهم ثوريّ . وبمجرد أن يتعرف النقاد والمتلقون المتعاطفون هذا الأثر تنبثق «الطليعة» ، بوصفها مجموعة تنطوي على وعي ذاتي وقدرة على القتال . يقول بول جودمان :

> . . «هناك تلك الأعمال التي يرفضها المتلقون ساخطين ، مطلقين عليها صفات من قبيل : فن غير أصيل ، إهانة ، اعتداء صارخ ، طاعون ، وباء ، معاظلة تتأبى على الفهم . . . وما يحير في هذه الأعمال أنها ليست أجزاء منفصلة ، وإنما هي نتاج لفنانين يثابرون مثابرة ملحّة في انتاجها ، وجانب من مدارس يمثلها فنانون «غير أصلاء» . ماذا يفعل هؤلاء ؟! إن شعور المتلقي يعبر عن نفسه ، في هذه الحالة ، وهو دائما يعبر عن نفسه ، فيعلن المتلقي أن هناك اعتداء ، تأبيا عنيدا ، تجريبا ، ومع ذلك فإن حكم المتلقي خاطىء ، وهو خاطىء غالبا ، لأن هذا الذي يعلن عنه فن أصيل » .

لماذا ينشأ هذا الخلاف ؟ لأن الكاتب الحديث لم يعد قادرا على تقبل دعاوى العالم . وإذا حاول أن يذعن إلى أعراف المتلقين وجد نفسه محبطا متهكما . وتبدو الأخلاق المعتادة زائفة ، وكذلك الذوق والتسامح المتكلف ، والتقاليد ، والقيود المرهقة . ويغدو التمرد شرط وجود الكاتب بوصفه كاتبا . ليس مجرد التمرد للتمرد ، أو حتى التمرد على تقبل بعض الآراء أحيانا ، بل التمرد على الطرائق المقبولة ، بوصفها الطرائق التي تحدّد عمل الكاتب .

وسرعان ما تتعلم الثقافة الحديثة أن تحترم ، وترعى حتى علامات انقسامها وانفصالها . ذلك لأنها ترى في الشك شكلا من أشكال

العافية ، وتفتش عن الأعراف الأخلاقية الجديدة ، خلال رحلات سرية ، وتجارب فى الإحساس ، وتعطيل ساخر للقيم المقبولة . وتطبع بحروف حمراء على جواز سفر حكمة الأجيال : غير قابل للنقل . إنها ترعى «تعاطفا مع الهاوية» كما يقول توماس مان ، وتجرد الإنسان من أنظمته فى العقيدة ومن دعاواه المثالية ، لتقترح الأسلوب الحديث المتفرد للخلاص : الخلاص بواسطة الذات ، والخلاص منها ، والخلاص فى سبيلها . ويبدو الموضوع المُدرَك ، فى الثقافة الحديثة ، دائما ، كما لو كانت الذات المدْرِكةُ تستوعبه ، فيقترب فعل الإدراك من الهوة الخطرة للتعالى على مادة الواقع . أنا أرى فأنا أكون .

وتصبح الذاتية شرطا للنظرة الحديثة ، فى مراحلها الباكرة ، عندما لا تؤرقها علاقة البنوة التى تصلها بالشعراء الرومانسيين ، فتعلن الحداثة عن نفسها ، بوصفها تضخما للذات ، تساميا ، طقسا يعربد فى الموضوع والحدث ، باسم الحيوية الذاتية وفى المراحل الوسطى من الحداثة ، تبدأ الذات فى الارتداد عن الخارج ، وتتأمل كما لو كانت جسد العالم ، لكى تدقق فى تأمل فعاليتها (ديناميتها) الداخلية : الحرية ، وقوة الدوافع القاهرة ، والنزوات . وفى المراحل المتأخرة من الحداثة ، تفرغ الذات ما فيها ، مشمئزة من ضجر الفردية والربح النفسى - السيكولوجى . (ويمثل هذه المراحل ثلاثة كتاب : وولت ويتمان ، وفرجينيا وولف وبيكيت) . ولذلك تشارف الحداثة - بل تنفذ داخل - حدود «الأنانة» لتؤكد أن لا شىء سوى الأنا ، تلك الحدود التى عبّر عنها جو كفرد بن عندما قال :

> «ليس هناك واقع خارجى ، إذ لا وجود لشىء سوى الوعى الانسانى ، يبنى دائما ، يعدّل ، يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص» .

وبالقدر نفسه ، يندس حس متطرف بمأزق تاريخى ، فى هذه الذاتية المتطرفة ، ويظهر تسليم بأن شيئا فريدا يميّز تجربة عصرنا ، كأنه جائحة لم يسبق لها مثيل ؛ فيتحدث الروائى الألمانى هرمان هسه عن «جيل سقط بأكمله بين عصرين ، وطرازين من الحياة ، بكل ما ترتب على ذلك من فقد القدرة على فهم النفس ، فلا قواعد لهذا الجيل ، أو أمن ، أو إذعان بسيط ، والمهم فى ذلك كله : انعدام الإذعان البسيط » .

وسواء صح ذلك أو لم يصح ، من وجهة نظرنا ، فالأهم أن الكتاب والفنانين الحديثين - من أمثال جويس ، وكافكا ، وبيكاسو ، وشوينبرج - يتحركون ، ضمنا ، على أساس من صحة ذلك . إن الحساسية المحدثة تضع سدا ، إن لم يكن نهاية للتاريخ ، فيغدو التاريخ طريق رؤيا مسدودا ، لابد معه من إعادة النظر فى الغايات الدينية (التليولوجية) والتقدم المدنى على السواء ، أو هجرها كأنها أشياء بالية . ويقع الإنسان فى شرك واختر لنفسك ما تشاء من الشراك - الجماعة ، والآلة ، والمدينة ، وفقدان الإيمان ، وضياع الأمل فى حياة بلا هدف داخلى أو غاية مطلقة ؛ فكل هذه الشراك تبدو كما لو كانت تتداح فى خيالنا ، الآن ، فى هذا التاريخ المتأخر ، لتصبح شركا واحدا .

«لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية فى ديسمبر ١٩١٠ وما حوله» .

ذلك ما قالته : فرجينيا وولف . ولقد كانت تعنى بهذه المبالغة الحية أن هناك انقطاعا مخيفا بين : الماضى التقليدى والحاضر المهتز ، وأن خط التاريخ قد انحنى ، أو لعله انكسر ولذلك يتحرك الأدب الحديث على أساس من فرض ضمنى مؤداه أن الطبيعة الإنسانية قد تغيّرت ، لعقود خلت بالقطع ، تسبق التاريخ الذى حددته فرجينيا وولف . ويذهب ستيفن سبندر إلى أن تغير الطبيعة قد غير الظروف التى نعيشها تغيرا جذريا ، فأصبح البشر يتصرفون على هذا الأساس

ويمضى ستيفن سبندر بهذه الفكرة ليتقدّم تمييزا عميقا بين «الأنا الفولتيرية» للكتاب المعاصرين و «أنا» الكتاب الحديثين :

> «إن الأنا الفولتيرية» - عند كل من شو وويلز وغيرهما - تمارس فعلها على الأحداث . أما «الأنا الحديثة» لرامبو وجويس وبروست وبدوفروك إليوت فتمارس فعلها بواسطة الأحداث . . . تؤمن الذوات الفولتيرية بأنها توجّه قوى العالم المحيط ، فتنقله من مجالات الشر إلى مجالات أفضل ، من خلال ممارسة الذكاء الاجتماعى - أو الثقافى - الأعلى للعبقرية الخلاقة للكاتب الفنى . أما الحديثون فيؤمنون بأنهم - عندما يسمحون للحساسية أن تمارس فعلها ، بواسطة التجربة الحديثة ، كلون من المعاناة - ينتجون لغة الفن الحديث وأشكاله ، بوصفها نتاجا لعمليات لاواعية فى جانب منها ، وممارسة لوعى نقدى فى جانبها الآخر .

والنتائج التى تترتب على ذلك لافتة . هناك فصل وحدة التقاليد وكسر استمرار الثقافة الغربية ، إلى درجة لا تفيد معها اللياقة القديمة للثقافة فى تحديد حاضرها . وهناك فك الروابط التى تصل بين الثقافة ومؤسسات المجتمع عبر القرون ، بطريقة أو بأخرى . ولا ينتهك أعداء الفن والأدب حدودهما فحسب ، بل يعتدى كلاهما على رَغَد Gemitlichkiet الاستقلال القديم للتوازنات الكلاسية وحلول الماضى . وتحارب الثقافة نفسها بنفسها ، لتحرر هدفها فى جانب ، وتكف - فى الجانب الآخر - عن السعى وراء الكمال والصفاء اللذين تنتسب إليهما أعمال كأعمال جوته . ويتمزق الموقف بين نقيضين : الاستخفاف العنيف بالثقافة (رامبو) وما يشبه الإيمان الدينى بها (جيمس جويس) .

ويواجه المرء اندفاعا عنيفا ، فى كثير من الأدب الحديث ، فى التعامل مع جهاز المعرفة كله ، وانتهاكا لقيود العقلانية . ويبدو العقل نفسه كما لو كان عدوا للقوى الإنسانية الحيوية وتتحرر الثقافة من سطوة وهمها فتمل دقتها المتناهية . وتتجلى رغبة حادة فى تحطيم الاحتشام البرجوازى ، والتحفظ الثقافى ، سعيا وراء شكل لخطاب ذاتى مطلق ، يتجرد فيه الأدب من الشكليات ، ويعرى للكشف . ويوضع المرفوض والمرغوب معا ، الشكليات المهجورة والكشف الموجع ، موضع الصدارة ، فى أعمال توماس مان .

ولكن إذا كان هناك دافع رئيسى ، فى الأدب الحديث ، يتصل بالاشمئزاز الذى يغصّ بفكرة الثقافة ، فإن هناك دافعا آخر ، ينطوى الكاتب معه على طموح هائل ، ليس هو إعادة صنع العالم (الذى صار ينظر اليه الكاتب بوصفه عالما غريبا ، حرونا ، لا أمل

فيه) بل إعادة ابتداع لغة الواقع . لقد اقتبست من قبل عبارة جوكفرد بن عن أنه «لا يوجد سوى الوعى الإنسانى . . . يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص» . ولقد قال الرسام بول كلى ، ذات مرّة ، فى نبرة مماثلة ، إنه لا يرغب فى «أن يعكس المنظور ، بل أن يصنعه» . وكتب بودلير يقول : «إن العالم المنظور كله ليس سوى مجموعة من الصور والعلامات التى يمنحها الخيال مكانا وقيمة نسبية . . .» . قد نقرأ - فى هذه الملاحظة - شيئا يشبه ما عند الشاعر الرومانسى ، أو حتى ما يمكن أن نقابله عند ترانسند تالى الأمريكى، ولكن هذه الملاحظة لها مغزاها فى سياق تجربة بودلير الشاعر ، تلك التجربة التى جعلته يقول : «إن كل انسان يرفض شروط الحياة يبيع روحه» . ولذلك تبدو الملاحظة تقريرا لرغبة فى خلق ، أو ربما إعادة خلق ، أسس الوجود نفسها ، خلال ثورة دائمة فى الحساسية والأسلوب ، يصل بها الفن إلى مستوى السحر الأبيض (أو لعله ، يأمل فى السحر الأسود) . وقد يعد محللو النفس العقلانيون هذا الطموح إشباعا بديلا لنوع من اليأس ، أو قناعا لخيا ، يخفى ضعفا داخليا ، ولكن هذا الطموح كان أساس المهمة التى انطوت عليها الشخصيات العظيمة للحداثة الأوربية .

وعندئذ ، نصل إلى أشكال أخرى من إشكالات الحداثة . قد يتأبى على الحل ، نظرا ، ولكنه يقود إلى إبداع بارز ، تطبيقا وفعلا . ويتمثل هذا الإشكال فى هجوم الناقد الماركسى جورج لوكاش على الحداثة ، على أساس أن الحداثة تتخلى عن فكرة التطور التاريخى الصاعد ، عندما تفقد الأمل فى التاريخ الانسانى ، فتلوذ بفكرة سكونية ، عن وضع إنسانى كونى ، يتكرر إيقاعه على نحو أبدى ، ذلك على الرغم من أن الحداثة تلتزم تغيرا لا يتوقف عن الحركة ، فى مجالها الخاص ، ولا تفارق التوثب واعادة الخلق . كأن الحداثة فى الوقت التى تؤكد سكون التاريخ (كقاطرة متوقفة ، فى حاضر لافكاك منه ، فيما يقول التعبير الماركسى) تؤكد ضرورة أن يتخذ الفن شكلا فعالا متوثبا متغيرا .

إن الأمر يبدو كما لو كانت «براعة العقل» ، عند هيجل ، قد طُردت من مكانها السامى ، ومعها القوة المحرّكة للتقدم فى التاريخ ، لتُحتجز كلتاهما فى منفى الثقافة . ويتحدث جومبرش E. H. Gombrich عن فلسفات التقدم الإنسانى ، بوصفها منطوية على «عنصر أرسطى راسخ ، وبالقدر نفسه يتجلى التقدم بوصفه تطورا لإمكان كامن ، يتبع مسارا متوقعا ، ليصل إلى ذروة متوقعة» . وتؤمن الصياغات النظرية للحداثة بهذا «التطور لإمكان كامن» فى أدبها ، على أساس أن الحداثة تؤكد أمل النفاذ والتجاوز ، والحاجة الضرورية الدائمة ، والاستعداد القار لوثبة جدلية صوب ابتداع آخر ، يوازى التقدم المحايث الدائم فى حياة الشكل . ولكن الإيمان بالتجاوز والتقدم المحايث لا يعنى الإيمان بمفهوم «التقدّم المتدرّج» ، بل الإيمان بمفهوم «الوثبة» . يضاف إلى ذلك أن «الوثبة» لا تتبع «مسارا متوقعا» ، ولا يمكن أن تصل إلى «ذروة متوقعة» ، لأن فكرة «المتوقَّع» - كهدف «الذروة» - لا مجال لها فى الإيمان الحديث بالدهشة وصدق الحساسية والأسلوب . وإذا كان التاريخ يتوقف ، حقا ، فليس ذلك إلا بسبب تباطىء كتل الجماهير ، واستبداد الآلة ، فيما ترى الصياغات النظرية للحداثة . ولا مفر للثقافة ، والأمر كذلك ، من أن تعمل بوسطها وسيطا محرّضا « يهيج الحياة ليؤججها .

والشخصية المختارة التى تجسد هذا التحريض ، فتساعد على التقدم ، هى شخصية العبقرىّ ، المهد الفذّ للبطل الطليعى الخلاّق ، فيما يقول جومبرش . وإذا وجد ، والأمر كذلك ، «خلاف بين العبقرى والجمهور . فاللوم على الجمهور . . . ذلك لأن الالتزام الوحيد للفنان هو اتباع الحقيقة وعبقريته» ، فيما يقول هيجل ، بكلماته التى تكررت أصداؤها عند مئات من النقاد والكتاب ، بل انصار الجمهور ، عبر السنين . وتقترب الحداثة كل القرب من الرومانسية . عند هذه النقطة ، ولكن سرعان ما تكف الحداثة عن الإيمان بوجود «حقيقة» متاحة للعبقرى ، أو الإيمان بما يسمى «التكشف» وتلتزم الحداثة فعالية واحدة ، عندئذ ، تفصلها فصلا حاسما عن الرومانسية ، ذلك لأن الحداثة لا تسعى وراء مطلق ينطوى على غاية ، كالرومانسية ، بل تسعى وراء مطلق لا غاية له ولا نهايات مميّزة .

هكذا تصبح الحداثة فعالية تعلّم السؤال فى الوقت الذى معلّم عدم الإجابة عنه . وإذا كان الماضى قد كرّس نفسه للإجابة فالحداثة تلتزم السؤال وتمنح نفسها له . وعند هذه النقطة ، يتكشف جوهر الحداثة عن قناعة مؤداها أن السؤال الصحيح ، السؤال الذى يستحق أن يطرح ، لا يمكن - ولا يحتاج إلى - أن يجاب عنه . إذ ليس هذا السؤال بحاجة إلا إلى أن يُطرح ويُطرح ، مرة تلو أخرى ، بطرائق متجددة ، لا نهاية لجدتها . كما لو كانت فكرة السؤال نفسها قد تحولت عن بعدها القديم ، بحيث لا يغدو طرح السؤال مجرد استفهام ، بل طراز قيمة بدهية فى ذاتها ، فنحن نطرح أنفسنا ، ونؤسس أصالتنا ، بالأسئلة التى نسمح لها أن تعذبنا . ويكتب ألبير كامو قائلا : «إن كل أبطال دستويفسكى يسألون أنفسهم عن معنى الحياة ، وهم حديثون فى ذلك : لا يخافون السخرية ، فما يميز الحساسية الحديثة عن الحساسية الكلاسية هو أن الثانية تزدهر مع المشكلات الأخلاقية ، بينما تزدهر الأولى مع المشكلات الميتافيزيقية» .

وتلتزم الثقافة الحديثة نظرة مؤداها أن قدر الإنسان إشكالى بطبعه . من المؤكد أن المشاكل كانت تلاحظ ، فى كل الأوقات ، ولكن الأمر مختلف فى الثقافة الحديثة ، إذ تغدو الإشكالية مستبدة ، مسيطرة ، بوصفها أسلوبا فى الوجود والبحث ، كما لو كان البشر يتعلمون أن يجدوا راحتهم فى جراحهم . ويقول نيتشه : «إن الحقيقة لم تعد معلقة على ذراع المطلق» . ولكن الحداثة لا تتبع الإشكالى لمجرد أننا نعيش عصر انعدام اليقين ، حيث تفقد المعتقدات التقليدية والمعايير المطلقة تكاملها ، فتتخلى عن مكانها لبدائل مؤقتة نسبية ، فذلك كله قد أصبح حكاية قديمة ، بل تتبع الحداثة الإشكالىّ لسبب آخر ، مؤداه أنه من الجيد والمناسب ، بل الجميل ، أن يعيش الإنسان القلق . ولذلك يقول نيتشة مرة أخرى : «الرفض ، والمراوغة ، والتوجس الفرح، وحب المفارقة ، كلها علامات العافية ، أما كل ما هو مطلق فلا يخص سوى علم الأمراض» .

ويترتب على هذا التحمس للإشكالىّ نتيجة ليست مواتية دائما ، وهى التحول من الحقيقة إلى الإخلاص ، فى الأدب الحديث ، أى التحول من البحث عن قانون موضوعى إلى التطلع صوب استجابة أصيلة . المسعى الأول ينطوى على مكابدة لإدراك طبيعة الكون ، ويقود إلى الميتافيزيقا ، والانتحار ، والثورة ، والله . أما المسعى الثانى فينطوى على مكابدة لاكتشاف الشياطين الكامنة داخلنا . ولا يطالب هذا المسعى العالم بشىء أكثر من حق إشاعة عدوانية الصراحة فى إبداء الرأى . وإذ يصبح الإخلاص خندق الدفاع الأخير لبشر دون إيمان ، تتداعى المطلقات ، وتتبدد الأخلاق ، وتتفتت الأنظمة العقلية . ولكن هناك نوعا متميزا من الإخلاص ، كان أسرع سبيل يتجاوز رهق العقل إلى الحقيقة ، عند الرومانسيين . هذا النوع من الإخلاص يتحول إلى فضيلة فى ذاته ، عند الحديثين ، بغض النظر عما إذا كان يقود إلى الحقيقة أو ما إذا كانت الحقيقة نفسها موجودة . إن الإخلاص فى الشعور يغدو عاطفة مهيمنة ، لا يوازيها سوى الإيمان الحار باللغة ، لغة التجزؤ ، والعنف ، والاستفزاز . وبقدر ما يتيح هذا الإخلاص حرية رهيبة ، للكاتب المحدث ، يهزّ قلق النظام البرجوازى ونفاقه . وبقدر ما يتأبى هذا الإخلاص على قوانين الإذعان يمكن أن يصبح قوة للقسوة والظلام .

ويبدو الكاتب الحديث ، فى هذا الاتجاه ، منكرا اليقين ، متحللا من الأبدى أو كل ما يخلفه ، مهوّسا بكل ما يمس أدق دقائق التجربة الذاتية ، فينظر هذا الكاتب إلى البديهيات المقررة بوصفها قناعا للموت ، وإلى الأدب بوصفه وسيلة للتمرد الميتافيزيقى . وكما يغدو القلق علامة القدرة على الحسّ ، عند هذا الكاتب ، يغدو التوتر مقدمة تفضى إلى المسؤولية ، ليصبح السلام راية الاستسلام ، والآلة الكاتبة ملاذ برميثيوس . وليس هناك ما يعبر عن طراز هذه الحساسية . فى حيوية حدتها ، مثل ما كتبه يوجين زمياتن **Eugen Zamyatin** ، كاتب الرواية الروسية فى العشرينيات ، فمقا له - «عن الأدب ، والثورة ، والأنتروبيا **Entropy**» - بيان حاسم عن النظرة الحديثة :

> الثورة فى كل مكان ، وفى كل الأشياء . إنها بلا نهاية ، فلا نهاية للثورة ، ولا نهاية لمسار الأعداد الصحيحة . والثورة الاجتماعية مجرد رقم ، فى المسار اللانهائى للأعداد الصحيحة . قانون الثورة ليس قانونا اجتماعيا ، إنه أعظم من ذلك قياسا ، إنه قانون كونى . أحمر ، لهبى ، يتعامل مع الموت : هذا هو قانون الثورة . ولكن الموت ميلاد حياة جديدة ، نجم جديد . وبارد ، أزرق كالثلج ، كاللانهايات الباردة بين الكواكب : هذا هو قانون الأنتروبيا [عامل رياضى لقياس الطاقة المبددة فى نظام حرارى دينامى] . يتحول اللهب من الأحمر النارى إلى القرنفلى الدافىء ، فيتوقف الموت ، ليأتى الإنتاج المريح ؛ تهرم الشمس ليصبح الكوكب الأرضى مهيأ للطرق السريعة ، المحلات ، الأسرة ، البغايا ، السجون : ذلك قانون . ولكى نجعل الكوكب فتيا مرة أخرى ، علينا أن نضرم فيه النار ، نقذفه من الطريق السريع الناعم للتطور : ذلك قانون الانفجارات ليست أشياء مريحة . هذا هو السبب فى أن المفجرين ، الهراطقة ، تمحقهم النار تماما ، بالفؤوس والكلمات . الهراطقة يؤذون كل شخص ، اليوم ، يضرون بكل تطور ، بكل عمليات البناء الصعبة ، البطيئة ، المقيدة المفيدة جدا إنهم يقفزون ، باندفاع أحمق ، من الغد إلى اليوم . إنهم رومانسيون . وصوابا كان الأمر ، وملائما ، أن قطعت رقبة بابيف ، فى ١٧٩٧ . لقد قطع بابيف رأسه ، قفز إلى ١٧٩٧ ، متخطيا قرنا ونصفا من الأعوام . وصوابا يكون الأمر ، وملائما بالمثل ، أن تقطع رقبة الأدب الهرطقى الذى يؤذى المعتقد : إن مثل هذا الأدب ضار .
>
> ولكن الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب المفيد : لأنه ضد الأنتروبيا ، ضد التكلس ، التصلب ، التقشر الأسن ، السلام . إنه يوتوبى ، أخرق ، مثل بابيف ، سنة ١٧٩٧ ، لكن بعد قرن ونصف من الأعوام . . . الأوصاف العتيقة ، البطيئة ، المخدرة ، لا مجال لها . القاعدة اليوم هى الإيجاز . ولكن يجب أن تُشحن كل كلمة بأقصى درجات الطاقة فى ثانية واحدة ، يجب أن ينضغط المزيج الذى كان يحتاج إلى ستين ثانية . تصبح التراكيب النحوية موجزة ، تنطوى على الحذف ، متفجرة ، أهراما معقدة من الجمل ، تتفكك ، تتحطّم على صخور مفردة لأشباه الجمل . فى حركة سريعة ، يراوغ المألوف المقبول العين . تغلب الرمزية الغريبة واختيار الكلمات . الصورة حادة ، مركبُة ، ليست سوى اللمحة التى يلتقطها المرء من عربة متحركة . شكل جديد يعاند الأفهام ، يراه الكثيرون صعبا .
>
> جائز أن يكون المألوف ، المبتذل ، أسهل ، أكثر إبهاجا وراحة بالطبع . عالم إقليدس أبسط كثيرا من عالم اينشتين الصعب ، ومع ذلك فالعودة إلى إقليدس مستحيلة . ليس هناك ثورة ، أو هرطقة ، مريحة سهلة . لأنها وثبة ، فهى تمزّق فى المغنى التطورى الناعم . والتمزق جرح ، ألم ، ولكنه جرح ضرورى ، أغلب الناس يعانى مرض النوم الوراثى . لا يجب أن نسمح للذين سئموا هذا المرض بالنوم . فلو فعلنا ، ناموا نومهم الأخير ، نوم الموت .

إن بلاغة زامياتن هى بلاغة الحداثة بلا شك . وعندما نتتبع اندفاع لغته ، نلاحظ أنها تقدم إجابة ضمنية عن السؤالين الأساسيين : إلى أى مدى يمكن أن ننظر إلى الحداثة بوصفها ظاهرة تنشأ ذاتيا ، نتاجا لمنطق داخلى ، يبدأ من التطور السابق ، خصوصا الأدب الرومانسى ؟ وإلى أى مدى يمكن أن توصف الحداثة بأنها حاجة ، أو تطلع ، إلى التجريب ، الشكلى ؟

إن زامياتن يُلمح ، بعد فيما أرى ، إلى أن بذور الحداثة تكمن عميقا فى الحركة الرومانسية . ولكن لابد أن تقع أحداث ثورية ، فى

العالم الخارجى ، قبل أن تتبرعم هذه البذور . لقد تباعد شعراء الرومانسية عن التقاليد الكلاسية المسيحية ، ولكنهم لم يتخلوا عن الرغبة فى اكتشاف شبكة من المعانى الروحية ، يمكن أن تشملهم ، فى الكون بغض النظر عن عنصر المجاذفة ، فى هذا الاكتشاف.ولقد سبقوا الحداثة إلى الانشغال ، بداخل النفس ، على نحو تحولت معه الذات إلى مركز الكون ومحركه فى آن ، كما نجد عند بعض الكتاب الحديثين . ولكن الرومانسيين لم يكفوا عن السعى لوصل هذا الانشغال بقيم متعالية ، فى العالم الخارجى ، إن لم تكن مصادر له ؛ فلقد ظل الكون حيا ، فى نظرهم ، كأنه مُرْسِل نشط لعلامات روحية .

ولقد لاحظ نورثروب فراى «أن إحساس الاتحاد بنظام أكبر ، من الطاقة الخلاّقة ، يقابلنا أنى توجهنا فى الثقافة الرومانسية» . وكتب ماريوس بويلى قائلا : «إن الرغبة فى امتزاج الأنا بأنا أخرى أعظم منها ، لكى تأخذ الأنا الصغرى مكانا فى سلسلة متصلة من نوع مقدس أو متسَام ، هى الحقيقة الأساسية عند أغلب الرومانسيين» . ومن المستحيل ، الآن ، أن يستخدم أى شخص لغة من هذا النوع فى وصف أعمال جويس أو كافكا ، بودلير أو بريخت . ذلك لأن الكون،الذى يراه الكاتب الحديث،كون ليس سوى حضور صامت ، لا ينطوى على عداء أو ترحيب . وما أسرع أن يكف هذا الكاتب عن تعذيب نفسه بفكرة طرد الإنسان من النظام الكونى ، كما فعل كتّاب القرن التاسع عشر ، من أمثال توماس هاردى . إنه يبدأ من التسليم بضياعه ، ويحوّل قلقه إلى الداخل ، فى اتجاه افتقاد المعنى فى الحياة الداخلية . وأيا كانت العلامات الروحية التى يتلقاها فإنه يتلقاها من داخل متابعه التخيلية ، ويتقبلها تقبلا عمليا (براجماتيا) ، بوصفها أحداثا نفسية . وإذا كانت الرومانسية تنطوى على محاولة للإبقاء على المنظور المتسامى ، على أساس أن الموضوعات المتسامية موضوعات منعزلة ، أو منطوية على نفسها ، فإن الحداثة تبدأ من انهيار هذه المحاولة . صحيح ، أن كاتبا مثل ييتس يحاول ، فى نظامه الشهير ، أن يتخذ «مكانا فى سلسلة متصلة ، من نوع مقدّس أو متسام» . ولكن محاولته تظل ملتوية ، متعمدة ، لا تتصل اتصالا عضويا بشعره ، إذ تظل غنائياته العظيمة ، وحدها ، مقدمة الحداثة ونتيجتها .

ويقدم لنا بيان زامياتن إجابة تبدو صائبة ، بدورها ، عن التجريب الشكلى . إن التجريب الشكلى غالبا ما يكون نتاجا للحداثة ، أو لازمة من لوازمها ، ولكن وجوده ليس شرطا كافيا ، فى حد ذاته ، لأن يتصف الكاتب أو العمل بالحداثة . إن العامل الحاسم فى أسلوب الحركة الأدبية ، أو الحقبة ، هو نوع «الرؤيا» الدافعة ، أى الطريقة الجديدة فى النظر إلى العالم والوجود الإنسانى . قد تفضى هذه «الرؤيا» ، بلا شك ، إلى ابتداع جذرى فى الشكل واللغة ، ولكن ليس هناك عامل ارتباط حتمى بين الأمرين ، بالضرورة . ولذلك قد يغيب التجريب الشكلى فى بعض الأعمال الأدبية ، مثل قصص توماس مان ، ولكن روح الحداثة تظل قوية إلى أقصى درجة ، بوصفها دافعا إلى التحرر والاستفزاز . وهناك أعمال أدبية ، فى المقابل ، تترجع فيها أصداء الطرز الخارجية للحديث وصفاته ، أو تقدم على محاكاة الحديث وتقليده ، ولكن تظل الروح المحركة للحداثة غائبة . وفى ذلك كله ما يمثل اختزالا مفيدا فى وصف كثير من الكتابات «المتجاوزة» لسنوات ما بعد الحرب الثانية . ولا شك فى أن الكاتب الذى يتمثل الروح الحديثة يميل إلى التجريب ، خصوصا إذا احتاج إلى أن يبرز انفصاله عن التقاليد ، ومع ذلك فمن الخطأ - وهو خطأ يطلق عنان الرغبة الحديثة فى إعفاء نفسها من البحث التاريخى - افتراض أن المرء لابد أن يجد رؤيا الحديث حيث يرى علامات التجريب .

(٢)

عند هذه النقطة ، تعانى دراستى مما كان هنرى جيمس يسميه «سوء وضع الوسط» . ذلك لأن علىّ ، الآن ، أن أتحدث ببعض الأسباب عن المصادر الفكرية للحداثة ، خصوصا عند الشخصيات الرئيسية فى القرن التاسع عشر ، تلك التى أسست «سيكولوجيا الإظهار» ، تعرية المظهر للنفاذ إلى الواقع - تلك السيكولوجيا التى أزاحت القناعة القديمة لتستبدل بها قناعة جديدة . ويجب أن أتحدث عن فريزر ، وكشف إيقاعات النماذج العليا فى الحياة الإنسانية خصوصا ايقاع الولادة والولادة الجديدة للآلهة ، ودور الأسطورة بوصفها أداة لإعادة تأكيد الاتصال بالمصادر الأولية للتجربة ، فى عالم تميته «العقلانية الوظيفية» . ويجب أن أتحدث عن ماركس الذى كشف القناع - وكل تلك الشخصيات العظيمة فى القرن التاسع عشر كاشفو أقنعة - عن توثين (فيتشية) مجتمع انتاج السلع ، ذلك المجتمع الذى «يحوّل الكفاءة الشخصية إلى قيمة متبادلة» ، ويحوّل عمل العامل إلى «قوة غريبة . . . تدفعه إلى تطوير براعة متخصصة على حساب عالم الحوافز الإنتاجية» ، ويجب أن أتحدث عن فرويد الذى ركزّ على الصراع العضال بين الطبيعة والثقافة ، ذلك الصراع الذى تولّد عنه «قلق الحضارة» الشهير ، ذلك القلق الذى يضر بالغريزة . ويجب أن أتحدث عن نيتشه ، قبل ذلك كله ، ذلك الكاتب الذى ينطوى أسلوبه على المفارقة والحدة ، فيجسّد خصائص الحساسية الحديثة نفسها . ولكن ليس هناك مجال لذلك كله ، ولعل هذه الأسماء قد صارت مألوفة الآن ، بكل ما يقترن بها من قضايا : وذلك أسرع إلى بعض الموضوعات التى تتصل بالصفات الشكلية أو الأدبية للحداثة . أسجل بعضها المألوف مجرد تسجيل ، أحيانا ، وأتوقف عند بعضها الأخر وقفة التفصيل الشارح هونا .

١ - نشأة الطليعة بوصفها طائفة متميزة :

عندما يشكل الكتاب والفنانون الحديثون نوعا دائما من المعارضة غير المنظمة ، وإن لم يعترف بها ، تتأسس طائفة خاصة داخل المجتمع ، أو على هامشه ، هى طليعة **Avant — garde** تتميز بعدوانية الدفاع ، وأقصى درجات الوعى بالذات ، وتنطوى - فى الوقت نفسه - على نزعة تنبؤ وسمة اغتراب . لقد كتب فلوبير قائلا : «بوهيميا أرض آبائى» ، وكان يقصد من ذلك إلى موطن للحماية ، داخل مجتمع معاد ، موطن تنطلق منه حرب العصابات التى تزعج المؤسسة البرجوازية ، دون أن تهدّد أمنها تماما . وبقدر ما

تهجر الطليعة الخرافة المفيدة عن «القارىء العادى» ، المحايد ، تفرض على قارئها الولاء للطائفة التى تمثلها . وتنبذ الطليعة الفرضيات الجمالية (الاسطيقية) الموروثة ، فيكتب إزرا باوند بتعصب مضحك (كاريكاتورى) للحداثة : «ليس هناك شعر جيد يكتب بطريقة عمرها عشرون عاماً» . وتحتقر الطليعة أفكار «المسؤولية» عن القارىء ، أو إزاءه ، بل تتساءل عن وجود هذا القارىء أو ضرورة وجوده ؛ فهى لاتؤمن به قدر إيمانها بالاكتفاء الذاتى وانعدام المسئولية إزاء أحد ، والانعتاق النهائى للفن .

وأنا أكتب عن الطليعة بصيغة المضارعة ، بوصفها صيغة تساعد على إظهار الموضوع فحسب ، ولكنى أشك كل الشك فيما إذا كانت توجد الآن ، بعد عقود قليلة من الحرب العالمية الثانية ، طليعة متلاحمة ، متكاملة ذاتيا . قد توجد مثل هذه الطليعة فى بعض الفنون ، ولكن ليس منها الأدب . والاستثناء الوحيد . فى ذلك هو بعض البلدان الشيوعية ، لأن هناك طليعة محاصرة ، بالقطع ، نزاعة إلى القتال ؛ فالدولة تضطهد الكتاب والفنانين الحديثين ، فى هذه البلدان ، أو تضايقهم مضايقة حادة فتدفعهم إلى انسحاب يحمى الذات ، أو « هجرة داخلية» أحيانا .

. لقد حدث شىء ما ، منذ فترة قريبة ، فى الحرب بين الثقافة الحديثة والمجتمع البرجوازى ، فلم يعد من المتوقع وجود متحدث باسم الطليعة . إن العداوة المتوترة تركت مكانها لعناق حار ، خصوصا بعد أن اكتشفت الطبقة الوسطى أن أعنف الهجوم على قيمها يمكن أن يحول إلى تسلية مبهجة . وأصبح على الكاتب الطليعى ، أو الفنان ، أن يواجه التحدى الذى لم يكن مستعدا له : تحدى النجاح . إن المجتمع المعاصر مجتمع استيعابى إلى أبعد حد ، حتى لو دجّن وابتذل ما تعلم أن يمتدحه ، بغباء أحيانا . ولذلك لم تعد الطليعة تجد الفرصة التى تتيح لها تكامل المعارضة أو حذر الطائفة . ولم يبق لها سوى أن تراقب يائسة ، استيعابها التدريجى فى الثقافه المحيطة ، أو أن تحاول الحفاظ على ما يميزها بأن تدفع ، باستمرار ، ثمن الإحساس والصدمة ، وتلك عملية تقود ، عكسيا ، إلى تزايد شعبيتها عند المتلقى البرجوازى . ولكن يبقى ، بالقطع ، اختيار الكاتب الجاد فى أن يمضى فى طريق ، بغض النظر عن التقليعة أو الطائفة .

وهناك سبب آخر يجب ملاحظته فيما يتصل بالانقطاع قريب العهد للطليعة فمن الصعب أن تتدعم طويلا وقفة أقلية مبدأية صغيرة ، غير منظمة ، فى مواجهة قيم مؤثّلة وطرز نظم ثابتة ، ذلك لأن هذه الوقفة تتطلب أشد أنواع البطولة . بطولة الصبر . وليس هناك سوى جيمس جويس الذى استطاع أن يمضى فى هذه البطولة إلى النهاية ، من بين أبطال الأدب الحديث . أما الآخرون الذين كانوا أكثر نشاطا فى المزاج ، وأقل حزما فى الشخصية ، فقد كانت هناك - دائما - غواية الانحراف ، نحو موقف أو آخر من مواقف نبّوة ، تفضى إلى سلطوية سياسية غالبا . إن هذه الغواية ، بغض النظر عن عواقبها المتأصلة ، تعنى أن الكاتب يتخلى عن حدود الطليعة ، عاجلا أ آجلا ، محاولا دخول حلبة التاريخ أيا كانت مخادعة المحاولة . هكذا توجّه وليم بطلر ييتس وإزرا باوند صوب اليمين ، بينما توجّه بريخت ومالرو وجيد صوب اليسار ، ليخضعوا إلى فتنة الإيديولوجيا واجهزة الحزب ، فكانت النتائج موجعة ، لم تتغير فى الاتجاهين . إن التصلب الطليعى الذى كان مثمرا فى الأدب ولا مفر منه تاريخيا ، لم يشجع التلاعب الصارخ بالمشاعر اللا إنسانية . على العكس من ذلك، كان الدافع الحديث، فى كل أدب مهم ، يصحبه اشمئزاز من الأنماط التقليدية لليبرالية القرن التاسع عشر ، ومقت لمعطيات الحياة العادية المألوفة (باستثناء جويس ، مرّة أخرى) ولقد كان فى غطرسة العقل والضيق بالجسد ما يصل بين ييتس ومالرو ، وبين اليوت وبريخت على نحو ينسرب معه احتقار تفاهة المدينة واحتقار رجل الشارع الحسى L'homme moyen Sensuel فى العديد من القصائد والروايات الحديثة .

ولا سبيل إلى محاسبة الأدب الحديث الذى أدرك ، على نحو فذ ، انهيار الليبرالية التقليدية ، وانحدارها إلى شكاية تتجاهل طاقة الجلال الإنسانى وحاجته إلى البقاء . ولكن هذا الإدراك للفشل الليبرالى - خصوصا فى أوربا ، حيث لم تكن الديمقراطية مقدمة منطقية علمة للحياة السياسية ، على نحو ما كانت عليه فى الولايات المتحدة - قاد إلى مغامرات سلطوية متكررة : سلطوية ييتس المتعجرفة بأوهامها عن الفلاح الأبىّ ، والجرأة المتقحمة لمالرو برؤاه عن الثورى البطولى . ومن الصعب أن نمضى حكما على العواقب الأدبية ولكن بمجرد أن يتحول أمثال هذين الكاتبين إلى السياسة اليومية ، ليربطوا انفسهم بحركات تمرد سياسى ، فإنهم يبدأون فى التخلى عن الموقف الطليعى . ولنتذكر أنه حتى أولئك الذين آمنوا منا بالحاجة إلى «الالتزام» قد أدركوا أنه كان من الأفضل ، للأدب والمجتمع لوظل أساتذة الحداثة أحرارا ، بمعزل عن السياسة اليومية . لقد ظل جويس ، أعظمهم وأكثرهم إنسانية ، نقيا فى إخلاصه لنوع من الرهبنة الأدبية . كما ظل بيكيت ، أكثرهم موهبة وولاء لحواريه نقيا فى هذا الإخلاص إلى اليوم .

٢ - تفاقم مشكلة العقيدة إلى درجة إطراحها :

عندما توجد مجموعة من وجهات النظر المتنافسة عن العالم ، يصارع كل منها الآخر صراعا جذريا ، يغدو الأمر صعبا كل الصعوبة ، فى أن يوصل الكاتب فرضياته الضمنية المحركة ، إلى مايناقضها عند القارىء . عندئذ ، تنكسر العلاقة بين فرضيات الطرفين ، الكاتب والقارىء ، لتصبح هذه العلاقة موضوعا للبحث والجهد ، والصراع . هكذا نقرأ قصيدة «إلى الأجيال القادمة» للكاتب الشيوعى الألمانى برتولت بريخت تلك التى تنطوى على استغاثة فريدة لأوربا التى تعانى مخاض حقبة ما بين الحربين : «نحن نغيّر بلادنا أكثر مما نغيّر أحذيتنا» . ولكن القصيدة تتوجه ، تلقائيا ، إلى تبرير ضمنى يدعم به بريخت ديكتاتورية ستالين . كيف نستجيب إلى ذلك ؟ قد نقول إن النظرية غير ملائمة ، كما يقول عديد من النقاد ، لكن هذا القول يفضى بنا إلى وضع مستحيل مؤداه أنه لاحاجة بنا إلى أن نضع فى اعتبارنا الفكر أو الفكرة المسيطرة على القصيدة أثناء الحكم على قيمتها . وقد نقول إن النظرية كريهة تدمرّ متعتنا بالقصيدة ، كما قد يقول بعض النقاد ، ولكن ذلك يفضى بنا إلى وضع مستحيل آخر ، مؤداه أننا نحكم على العمل الأدبى باتفاقنا أو اختلافنا مع إيديولوجيا المؤلف .

ولقد ظهرت هذه المشكلة على نحو حاد فى المراحل الأولى من الحقبة الحديثة ، وتجلّت فى نقد إليوت وريتشاردز ، ولكن ظهر دافع جديد لإزاحة المشكلة كلها ، بعد ذلك ، ومن ثم النظر إلى الأدب بوصفه كيانا غير تاريخى ، أداة مجردا ، أو بنية تتجاوز الرأى والعقيدة . ولا يظهر الملل من هذه القصيدة أو تلك فحسب ، بل من فكرة العقيدة كلها ، على نحو استنفد معه الحداثة نفسها بنفسها ، خلال أوج تألقها . ولكن هذا موضوع معقد ، يحتاج إلى بحث متصل ، لا أستطيع أن أطرح منه - هنا - سوى تلك الملاحظة ، لأمضى قدما .

٣ - توجه أساسى فى الأدب الحديث صوب الاكتفاء الذاتى للعمل الأدبى :

الشعر الرمزى مثال حاسم على هذا التوجه ، فالرمزية تتحرك فى اتجاه فن ينفصل عن الحياة العادية والتجربة ، هدف ربما يتأبى على التحقق ، ولكنه ينطوى على قيمة بوصفه حدا للمجاهدة والسعى . ان الرمزيين فيما يلاحظ مارسيل رايموند - «يشاركون الرومانسيين التعويل على لحظة الظهور epiphany أى لحظة الكشف المكثف ، ولكن يختلف الرمزيون عن أقرانهم فى نظرتهم إلى هذه اللحظة ، من حيث طبيعتها وعلاقتها بالفن . لقد كانت الحياة الروحية لوردزورث ، مثلا تقوم على لحظات من التكشف المكثف ، يصفها شعره ، بالقدر الذى يصلها بالتجربة الكلية لزمن الحياة المنتظم» أما الشاعر الرمزى ، النموذج الأعلى للحداثة ، فلا سبيل إلى سؤاله عن وصف مثل هذه التجربة ، ذلك لأن لحظة التكشف لاتقع لهذا الشاعر إلا خلال فعل القصيدة نفسها ، وانبثاقها شكلا متعينا . ولا سبيل إلى سؤال هذا الشاعر عن نقل هذه اللحظة إلى تجربة الحياة العادية ، لأنها لحظة فريدة ، عابرة لا تتاح إلا فى موضوع ، أو - ربما بشكل أكثر أهمية - فى لحظة القصيدة . إن الشاعر لا ينقل بل ينغمس فى الكشف . ولذلك يميل الشاعر الرمزى إلى أن يغدو مجوسيا ، يخلق حقيقته الخاصة ، ليصل بالشعر إلى ما أسماه بودلير «السحر الإيحائى» .

إن مالرميه ، أستاذ الرمزية ، وديفو ، أستاذ مشاكلة الواقع ، يقف كلاهما على طرفى نقيض فى النطاق الجمالى ، ومع ذلك ينطوى كلاهما على الرغبة فى ابطال فرضيات الفن التقليدى . ولا يطيق كلاهما فكرة العمل الأدبى بوصفه شيئا متميزا عن العالم الخارجى ويعوّل عليه رغم ذلك . أما ديفو فيريد أن يطوى تمثيله للعالم ، إلى الدرجة التى يشعر معها القارىء أن قصة «مول فلا ندرز» واقعا . أما مالرميه فيريد أن يظهر كشفه للعارض ، كى تصبح لحظة اتحاده بقصيدته هى العالم . ولذلك كان كلاهما عدوا لأرسطو .

ولكى تنطلق الرمزية إلى آفاق حدودها النظرية ، تجاهد فى إزالة الثنائية التقليدية بين العالم وتمثيله . إنها لا تطيق الصلة بين الفن وشوائب التجربة ، ولاتطيق التباعد المسلم به بين الذات وفعل التمثيل . إنها ترغب فى تدمير برنامج التمثيل ذاته ، سواء كان محاكاة موضوعية أو تعبيرا ذاتيا . وفى تباعدها عن الواقعية والتعبيرية ، تخلص الرمزية لأبعاد الخارجى وتشويه العين ولا تجعل من القصيدة كيانا مكتفيا بذاته فحسب بل شيئا أشبه بالكيمياء القديمة ، أو السحر . ليس مجرد السحر ، بل الكيان الذى قد يتأبى على الاختراق أو النفاذ وكأن الشعر ، عندما يتحرر من خبث المادة والزمن ، يمكن أن يستعيد هالة الغامض . وتأمل الرمزية ، أخيرا برغبة لاتقاربها رغبة أخرى ، فى أن يتوقف الرمز عن كونه رمزا ، ليصبح فعلا أو موضوعا مكتفيا بذاته ، لا يحتاج إلى أى «إشارة» إلى ماعداه . وكما تتطرف أشكال أخرى من الحداثة تتمرد الرمزية على حرف الجر «عن» فى تلك الجمل التى تبدأ بعبارة : «الفن عن . . .» حالمة باطراح عبء المعنى ، وانتشاب الفكرة ، املة فى قربان مقدس دون ديانة لتحول نفسها إلى سحر خالص سحر هو عقيدة بلا حساب ، فى أنقى أشكاله .

ويكتب مارسيل رايموند عن الرؤيا الرمزية ، فى كتابه اللامع «من بودلير إلى السريالية» ، قائلا :

> هذا الحال من السعادة ، «كامل ومكتمل» ، لايوصف ، لأنه سريع الزوال . ولكن عندما يذهب هذا الحال يخلف الكائن واعيا كل الوعى بحدوده وقلاقل حياته . ولن يهدأ الكائن حتى يدفع أبواب الفردوس ، مرة ثانية ، أو ينتفع من الإشراقات لو استعصت الأبواب . . وتنغمس الروح فى مراحها ، ولكنها تحن إلى أن تعيد خلق سعادتها الضائعة بواسطة الكلمة . ولا تصبح وظيفة الصور - التى تستعار عناصرها من رماد الإحساس - مجرد وصف الموضوعات الخارجية ، بل أن تديم نشوة هذا الحال ، أو تبتعثه مرة أخرى . ويقول نوفاليس : «إن الذات ليست هى التى تدرك الموضوعات ، فى هذا الحال ، بل تدرك الموضوعات نفسها فى الذات» . . ولا تصبح الكلمات علامات ، بل تغدو جانبا من الموضوعات نفسها ، جانبا من الحقائق الروحية التى تبتعثها .

ولو كان الشاعر إلها من نوع ما ، فى مثل هذا الحال ، أو إلها بديلا ، فلا سبيل أمامه إلى الراحة فى اليوم السابع ، بعد ستة أيام من الخلق . إن ما خلقه يتفتت إلى «رماد إحساس» وعليه أن يبدأ ثانية مكابدا مادة قدرته الكلية ، دون أمل يرجى مدفوعا إلى إعادة تنظيم العالم الذى أمل فى تجاوزه والتسامى عليه - خلال قوة الكلمة .

والمثال الحاسم على ذلك كله هو رامبو ، ذلك الذى هجر مفهوم اللغة بوصفها طريقة لتوصيل الفكر العقلانى ، ليعود إلى أكثر خصائص اللغة بدائية ، أى اللغة بوصفها أداة لإثارة الانفعال ؛ أداة سحرية تفريجيةّ وتعويذية . ولذلك امتدح رامبو بودلير لأنه وافق هواه ، فقال : «إن معاينة الذى لا يَرى وسماع ما لايُسمع أمر يختلف كل الاختلاف عن اعادة جمع روح الأشياء الميتة» .

لقد أرادت بالرمزية ، باختصار :

(أ) أن تخلق مجالا ذاتى الهدف للتجربة فى شعرها ، بأدنى إشارة إلى ما يقع خارج التجربة نفسها . وذلك لتحقيق أثر التلاحم الشكلى خلال ظهور الانطباع .

(ب) وأن تهجر الأبنية المنطقية لتخلق إشراق الحدس ، بوصفه بديلا عن الأوصاف الشكلية الجاهزة .

(ج) وأن تعتمد الاعتماد كله على تداعيات الصور ، أحيانا على الصور الحركية والمتنافرة .

(د) وبذلك ، تجعل الرمزية من فعل كتابة القصيدة الموضوع السائد للقصيدة نفسها .

٤ – اطراح فكرة النسق الجمالى أو تعديلها جذريا :

عندما ندين الأدب الحديث لفشله فى الخضوع إلى المعايير التقليدية للوحدة ، والنسق والتلاحم ، فإننا نخرج على الموضوع ، ونحاسب هذا الأدب بمعايير يرفضها أصلا ، أو يسعى وراء طرائق جديدة لتحقيقها . وعندما يهاجم ناقد متميز مثل إيفور ونترز «وهم الشكل المحاكى» (أى الأعمال الأدبية التى تتعامل مع هيولى الحياة الحديثة فتأخذ شكل هذه الهيولى وجوهرها أحيانا) فإنه يهاجم الكتابة الحديثة ، بالمثل ، لأنها تنطوى على هذا «الوهم» . إن هذه الكتابة تفترض أن الأحساس بالواقعى قد استهلكته الواقعية التقليدية ، ولم يعد أمام كتابها سوى ضرورة التشويه وعندئذ يمكن تطوير قانون مؤداه : أن الأدب الحديث يحل المعيار الجديد لتعبيرية جمالية (اسطيقية) محل المعايير التقليدية للوحدة أو ربما – على نحو أكثر دقة – يقلل من قيمة الوحدة الأسطيقية فى سبيل تعبيرية مثلمة متجزئة .

إن توقع الوحدة الشكلية يتضمن هدوءاً عقليا وانفعاليا ، وفلسفيا بالطبع . ذلك لأن هذا التوقع يفترض أن الفنان يعلو مادته ، مسيطرا عليها ، واعيا بنهاية وشبكة الحدوث ، كما لو كان هذا الفنان قد أجاب عن أسئلته ، أو أن أسئلته التى يطرحها أسئلة ممكنة الإجابة . وليس لدى الكاتب الحديث شىء من هذا القبيل ، أو – على الأقل – لا يأخذ الكاتب الحديث هذه الفرضية مأخذ التسليم . إنه كاتب إشكالى ، يطرح معضلات لا يستطيع – بل ما أسرع ما لا يرغب فى – حلها . وهو يقدم معركته مع هذه المعضلات بوصفها مادة شهادته وأيا كانت الوحدة التى يتخذها عمله ، فإنها تنبع من الإيقاع الانفعالى والاندفاع وراء اكمال هذه المعركة ، دون إجابة ، أو حتى نهاية ، فلقد أصبحنا نستريب فى الإجابات والنهايات بعد كافكا .

وكما لاحظ جراهام هو ، على نحو لماح ، وهو يتحدث عن «الأرض الخراب» لإليوت :

> لقد أصبحنا قانعين بمستوى من التلاحم ، لم نكن نراه كافيا فى أى قصيدة سابقة . إن وحدة الأثر الانفعالى تصرف الانتباه عن التقطع المنطقى وعن التباين البلاغى الغريب . إنها قصيدة عن الإحباط ، والجفاف ، والخوف ، وفساد الحياة – كانت هذه علامات يتطالعها كل إنسان ولقد تجاورت هذه العلامات مع صور المدينة الحديثة التى أثارت النقاد ممن وصفوا القصيدة بأنها تعبير عن «إحباط جيل» وذلك ما رفضه المؤلف رفضا حاسما ، بعد ذلك بسنوات . ولكن هذه العلامات كانت معبّرة بطرائقها الخاصة بلا شك عن الحس الوحيد الذى يرتبط بوحدة الغرض فى القصيدة .

٥ – تتوقف الطبيعة عن أن تكون موضوعا للأدب ومهادا له :

تحولت الطبيعة – على نحو جزئى ، مع وردزورث – من مهاد عضوى إلى فكرة تُستدعى أو تتذكر ، ومضت فى التحول حتى توقفت عن أن تكون طبيعة طبيعية . إننا . نلاحظ نهر ليفى ، أو غابات المسيسى ، أو النهر الكبير بضفتيه أو ريف أبروزى ، ولكننا نلاحظ هذه الأشياء بوصفها علامة حرمان فى الأغلب أو علامة حنين أحيانا ، إنها هناك ، ولكنها ليست بيتنا الذى نسكنه .

٦ – تصبح المخالفة – بكل ما تنطوى عليه من مفاجأة وإثارة ، وصدمة ، وتحدى الرعب – عنصرا موضوعيا (موتيفة) سائدا :

استعير من ج . اس . فريزر مقابلته اللافتة بين شاعر تقليدى يقول :

الحب ينادى الحب

الحب يجيب الحب

من نهايات الأرض ، تشده موسيقى خفية

فوق الأراضى البازغة والمظلمة

يأتى الحب إلى الحب

يأتى إلى القلب بالشجاعة والقدرة

فارا من الجحيم ،

من عذاب نار موجعة ،

من عرض البحر الغريق ،

من حطام سفينة الخوف والألم ،

من رعب الليل .

وشاعر حديث يقول :

أكره وأحب

تسألنى كيف يكون ذلك ؟

لا أدرى ، ولكنى أعرف أنه يمزقنى

والشاعر التقليدى هو روبرت بريدجز الذى كان يعيش بعيدا فى زمن يرجع إلى القرن العشرين ، أما الشاعر الحديث فهو توأمنا كاتولوس .

إن الكاتب الحديث يكدح وراء الإحساسات ، بالمعنى الجاد والحاد للكلمة . وهو لا يُفكر فى الموضوع بوصفه شيئا يستعيده أو

يسترجعه ، بل بوصفه شيئا يغزوه ويوسّعه وقليلا ما يعّول هذا الكاتب على الحكمة ، وإذا فعل فإنه لا يفكرّ فيها بوصفها شيئا يحفر عنه فى مناجم التقاليد ، ولكن بوصفها شيئا ينتزعه خلال ممارسته النفاذ إلى الذات ، وتحطيمها أحيانا . إن هذا الكاتب يظل محسوسا بالأعماق ، أيا كانت هذه الأعماق : أعماق المدينة ، أو النفس ، أو الأسرار ، أو أحياء الفقراء ، أو أقصى درجات الإحساس الذى ينجذب إلى الجنس والخمر والعقاقير ، أو تجمعات الأغفال الذين تعج بهم أزقة المجتمع : البلداء والمجرمين ، أو القاصدين إلى قرارة الوعى . وليس سوى جويس ، بين الكتاب الحديثين ، من يتم الرحلة الكاملة خلال هذه الأعماق فى الوقت الذى يظهر فى شوارع المدينة المألوفة وحياتها المعطورة . وذلك واحد من الأسباب التى جعلته أعظم كتاب الحداثة ، فيما أرى ، بل السبب الذى يشير إلى ما وراء تحرر الحداثة .

وتسقط القيم التقليدية للأقوال المأثورة ، سواء بمعناها الأخلاقى العام أو معناها الأدبى الخاص . وفى الوقت نفسه ، تظهر ضرورة التعقب فى كل شىء إلى أبعد مدى ، لاكتشاف حدوده الداخلية والخارجية ، بل أكثر من ذلك ، تتفجر الحدود نفسها . ويظهر أشباه الأنبياء الذين يحتقرون فكرة الحدود ، ليمضوا إلى ما هو أبعد وأبعد ، تحركهم الرغبة الدائمة فى السفر ، رافضين الاعتراف بأى حد لما يمضون إليه ، سوى فكرة السفر نفسها .

٧ - تصبح البداية النهاية الأساسية للكتابة الحديثة :

إن وفرة المخالفة تفضى إلى الانحدار ، ولا معنى لذلك سوى سرعة الوصول إلى البداية . ذلك لأن البحث عن المعنى ، فى الحالات المتطرفة للكائن ، تكشف تطلعا إلى الأولىّ ، وإلى ما لم يكن الانسان يعانيه حتى فى لحظات خلقه . لقد تحدثت عن احتقار الثقافة ، والتمرد العارم (الذى هو جانب مهم من الحداثة) على التهذيب ، ولكن يقترن بهذا التمرد عودة إلى الخصائص الأولية للإنسان ، والنفور من مواهبه ، وازدراء الذكاء ، مما يتسرب فى أعمال كتاب مختلفين مثل رامبو ، ودستيوفسكى وهارت كرين . ولأن الوعى الحديث مهموم دائما بمشكلة الما بعد ، والتساؤل عما يمكن أن يحدث ، بعد هذه التحولات والفتوح فى مجال الحساسية ، فقد ظهرت البداية بوصفها إمكانية ، تنطوى على أمل فى رؤيا جديدة ، أو قوة جديدة ، ترادف العافية وتجدد الوعى ، والانعتاق من العقلانية الواهنة .

وقصة د . هـ . لورنس «المرأة التى انطلقت بعيدا» نص أساسى فى هذا المجال ، فهى خرافة فعلية ، مؤثرة وسخيفة معا ، عن امرأة بيضاء تلتمس قبيلة هندية ، لتسلم «وعيها العصابى المهتز» إلى إلهها الشمس الطاعن ، كى «تنجز التضحية وتحقق القوة» .

ولكن هناك نوعا آخر من البدائية ، داخل محيط الحداثة ، أكثر غموضا وتطرفا ، لا يجذبنا بأمل العافية ، بل الدمار . وهو بدائية تتخلى عن الحضارة واحباطها ، لتستبدل بها تأسلية تعود إلى صفات الأسلاف الأول الذين ابتعد عنهم الإنسان كل الابتعاد . والقصة الأساسية التى تعبّر عن هذا العنصر (التيمة) هى رواية جوزيف كونراد «قلب الظلمات» ، حيث لا يتردد مارلو ، الراوى والمنشىء ، فى أن يكشف فتنته بالقوة الوحشية لثور الغابة . إذ لم يكن ذلك الثور - فيما يراه كيرتز ، وفيما يراه مارلو نفسه ، بعبارة ليونيل تريلنج - «نبيلاً جذاباً ، ساحراً ، بل كان . . خسيساً ، دنيئاً ، وطاغياً فى جاذبيته المخيفة التى تأسر من يراه» . وينطوى هذا النوع من البدائية - وهو لا ينفصل عن رَهَق ennui الانحدار - على رغبة قاهرة فى تدمير وطأة القيود الإجتماعية ، والأخلاق الهشة المضجرة للكبت الحضارى . ولقد كتب الشاعر اليونانى كفافيس قصيدة لافتة ، يتوقع فيها سكان مدينة حديثة غزو البرابرة ، ولكن السكان يعانون خيبة أمل موجعة ، فى النهاية ، فالبرابرة لم يأتوا رغم كل شىء . وكان على هؤلاء السكان أن يعودوا إلى حياتهم التى ألفوها فى الماضى ، ومن ذا يستطيع احتمال ذلك ؟! :

ماذا يعنى هذا القلق المفاجىء

وهذه الحيرة ؟ (كيف أضحت وجوه الناس ممتقعة ؟!)

لماذا خلت الشوارع والميادين بهذه السرعة ؟

ولماذا يعود كل انسان إلى بيته

تائه الفكر ؟

ذلك لأن المساء قد أتى ولم يأت البرابرة

ووصل البعض من الحدود

يقول إنه ليس هناك برابرة

والآن ، ماذا سيحدث لنا بدون البرابرة ؟

لقد كانوا نوعا من الخلاص .

٨ - يظهر إحساس جديد بالشخصية والبناء ودور البطل فى الرواية :

تحل الطبيعة الإشكالية للتجربة محل تجربة الطبيعة الإنسانية ، لتصبح الإشكالية موضوعا سائدا فى الرواية الحديثة . وبقدر ما يتخلى الروائى عن فرضية الحياة المعروفة يتحول إلى مشكلة المعرفة ذاتها ، بوصفها شرطا يسبق تصوير أى حياة على الاطلاق . ولا تغدو المهمة الأولى قرينة التصوير بل افتراض وضع ، يتمكن به الروائىّ من إضفاء مصداق المعاصرة على مادته .

ويكف الروائى عن النظر إلى الشخصية بوصفها كيانا ثابتا مركّبا ، ينطوى على مجموعة من الخصال المتاحة ، فى مصنفات السلوك وتقارير الأوضاع النفسية ، كما كان الأمر فى الماضى . ويلاحظ د . هـ . لورنس أنه فقد الاهتمام بخلق «الذات القديمة الثابتة للشخصية» ويريد أن يقدّم «ذاتا أخرى ، يتأبى معها الفرد على التعرف ، إذ يمرّ بحالات متباينة تحتاج إلى حس أعمق من كل ما استخدمناه ، لنكتشف الحالات المغايرة لعنصر ثابت» . ولم تكن هذه الملاحظة الشهيرة تقريرا عما فعله لورنس فى «نساء عاشقات» أو «قوس قزح» ، بل كانت تعبيرا عن اهتمام شائع بين الروائيين

الحديثين ، من أمثال جويس وفوكنر ؛ ذلك لأن هؤلاء الروائيين لا يعالجون الشخصية بوصفها كيانا متلاحما محددا ، محكم البناء ، بل بوصفها ميدان معركة نفسية ، أو مجال حيرة تتأبى على الحل ، أو أفقا لدفق الإدراك والإحساسات . ولكن هذا الاتجاه الذى يسعى إلى إذابة الشخصية ، فى مجرى تجارب مفتتة ، فى نوع من التنقيط الروائى ، أشبه بطريقة التنقيط فى الرسم **Pointillism** يفسح السبيل إلى اتجاه معارض (ربما كرد فعل متطرف له . ولكن يظل رد الفعل المتطرف نفسه نقيضا للمفاهيم التقليدية للشخصية الروائية) تنفصل فيه الشخصية عن السيكولوجيا ، لتقتصر على مسار من الأحداث الموضوعية الخالصة .

وما يلفت الانتباه أكثر من ذلك كله التغيرات الهائلة التى تنطوى عليها الرواية الحديثة فى معالجة البطل . ولذلك أتخلى عن نهجى السريع (التلغراف) وأتوقف لتقديم بعض التفاصيل القليلة :

لقد فقد العالم الحديث إيمانه بالقدر الجمعى . ولذلك صار من الصعب على البطل الروائى الحديث التيقن من امتلاكه ، أو امتلاك أحد غيره ، نوع القوى التى يمكن أن تغيّر الوجود الانسانى . ولم يعد للبشر ، بدورهم ، يشعرون بأنهم مقيدون أو متصلون على أساس من قرابة مقدّسة أو حتى زمانية . ولذلك صار من الصعب على هذا البطل أن يؤمن بنفسه ، بوصفه الكائن المختار الذى يقترف الفعل ، فى سبيل أمر مقدس ، أو إرادة وطنية .

لقد كانت العلاقة بين الفرد والجماعة مشكلة أهل التأمل ، منذ بداية الحقبة البراجوازية . وغالباً ما تظهر هذه المشكلة ، فى الرواية الحديثة ، بوصفها صداما بين الكائن الواعى الذى يجسّد طاقة الإنسان من ناحية ، والمجتمع الذى يتحرك فى إيقاع غير شخصى ، عدائى ، لا يبالى بهذه الطاقة من ناحية ثانية . وأنا أميل إلى التسليم ، على سبيل التقابل ، بوجود اتحاد بين القيمة والقوة ، بين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه ، فى أنواع بعينها من البطولة القديمة أو التقليدية . أما الأدب الحديث فتنفصل فيه القوة عن القيمة انفصالاً جذرياً ، كما يحدث ، فى روايات هيمنجواى مثلا ، حيث يكون ثمن الشرف هو رفض العالم غالبا . وفى روايات مالرو ، فإن ضرورة الفعل تقطعها قناعة بعبثيته . أما فى روايات سيلونى ، فإن شرط الإنسانية هو الاستعداد للفعل ، ولكن تسقط ظلال الشك بين الإدراك والفعل .

ويجسّد هذه الثنائية د . هـ . لورنس الذى ليس روائيا عظيماً فحسب ، بل بطلا أساسيا فى الأدب الحديث . لقد قال : «ما دمت أنا أنا ، وأنا أنا فحسب ، ولست سوى أنا ، وما دمت وحيدا بالضرورة وإلى الأبد ، فإن سعادتى النهائية تتمثل فى أن أعرف ذلك وأقبله وأحيا به ، بوصفه لب معرفتى» . وتلك هى معرفة الذات عند بطل د . هـ . لورنس ، هذا البطل القوىّ فى كبريائه ، المعتل فى قوته . ولكن هناك د . هـ . لورنس آخر ، يقول : «إن ما يزعجنى هو الإحباط المطلق لغريزتى الاجتماعية الأصلية . . . أحسب أن الغريزة الاجتماعية أعمق من الغريزة الجنسية ، والقمع الاجتماعى أكثر تدميرا . . أنا ضجر حتى من فرديتى ، وأنفر حتى من البشر الآخرين» . وذلك هو تطلع البطل لورنس ، المتلهف على اتباع ، والذى يضيق بكل من يقترب منه ، فى الوقت نفسه . ولا يمكن أن ينحل هذا الصراع ، فى زماننا ، ذلك لأن بطل لورنس يظل منقسما بين فرديته المطلقة وإحباط غريزته الاجتماعية .

ومن الممكن أن أمضى قدما ، لأسرد مجموعة من خصال «البطل الحديث» ، ولكن ليس بوهم أن أية شخصية روائية لابد أن تنطوى على هذه الخصال ، أو حتى على أغلبها :

- إن البطل الحديث يؤمن بضرورة الفعل . إنه يريد أن يترك «أثراً على الخارطة» ، بعبارة مالرو . ولكن الدافع الأخلاقى الذى يقود هذا البطل إلى الإيمان بالفعل يجعله غير كفؤ لهذا الفعل فى الوقت نفسه ، فيغدو هذا البطل شاكا فى قيمة الأثر الذى يتركه ، بل غير واثق من أنه قد يحدد مكان الخارطة نفسها .

- ويعرف البطل الحديث أن البطولة تتطلب الجسارة ، تقليديا ، ولكنه يكتشف أن مأزقه يتطلب الشجاعة . الجسارة تشير إلى طراز الفعل ، والشجاعة إلى طراز الكائن . وما دام الأمر صعبا على هذا البطل ، فى المصالحة بين متطلبات الفعل ومتطلبات الكائن ، فإنه يتعلم أن استدعاء الشجاعة يعنى تخليه عن الجسارة فيصل به الإحساس بالعبء الذى ينوء به إلى الوضع الذى وصفه وليم جيمس ، عندما قال : «البطولة على حافة التهور دائما ، ولا تظل حية إلا بالجرى ، حيث كل لحظة هروب» .

- ويعرف هذا البطل أنه يمكن أن يمارس الفعل بكل طاقته ، عندما يرتاد عقيدة ، لها معناها الكامن فى المخطط الإنسانى ، سواء بالقياس إليه أو بالقياس إلى اتباعه . ولكن كلما بذل هذا البطل نفسه لملامح البطولة اقتنع بعبثية الوجود ، فالآلهة لا تخاطبه ، وليس هناك أنبياء يهتدى بهم ، ولا نظريات تهدّىء من روعه .

- كان البطل الكلاسى يتحرك فى عالم ممتلىء بالمعنى والغاية . ولقد خلف الإيمان بالغاية مكانه للإيمان بالتقدم ، فى الحقبة البرجوازية الباكرة . ولذلك تمكّن البطل من البقاء ، وان كان ظل يرى طريقه عبر مزْحة التقدم . غالبا . ولكن مشكلة البطل صارت أصعب ، الآن ، ذلك لأنه يعيش فى عالم تحرك إلى ما بعد فكرة التقدّم نفسها .

- غالباً ما يبدأ البطل الحديث بتوقع تغيير العالم ، ولكنه بعد وقت يطرح السؤال الجذرى : هل أستطيع تغيير نفسى ؟ ويتساءل على نحو قريب من تساؤل دميان ، فى رواية هرمان هسه : «لم أرد سوى أن أعيش مستجيبا لما أتلقاه عن ذاتى الحقة . لماذا كان ذلك أمرا بالغ الصعوبة» ؟!

- إذا انتهى هذا البطل إلى أن العالم يتأبى على التغير

فقد يحاول أن يخلق عالما سحريا من صنعه ، كما فى روايات هيمنجواى ، تعيش فيه قلة قليلة تعسة ، تحكمها شفرة ذاتية صارمة ، تتمكن بها هذه القلة القليلة من الصراع ، والتجدد ، والهزيمة الجليلة .

- ولكن يظل البطل الحديث مؤمنا بالبحث فى الغالب ، وأحيانا بالكأس المقدسة ، بيد أنه يكف عن الاقتناع بجدوى البحث خلال الفعل العام ، وبالقدر نفسه لا يعرف أين يمكن أن يجد الكأس المقدسة وإذا حدث وكان هذا البطل أمريكيا ، اسمه جاى جاتسبى ، فقد يبحث عن هذه الكأس على شواطىء لونج أيلند . ومع ذلك فهناك مايبرر الاعتقاد بخطأ هذه المحاولة .

- يتحول البطل الحديث عن الفعل البطولى إلى بطولة الوعى ، وهى بطولة لا تتاح إلا فى الهزيمة . إنه بطل يأتى غازيا ويظل حاجا . ويلتمس ، فى وعيه ، الغايات الأخلاقية التى قيل إن البطل التقليدى قد وجدها خلال الفعل . ولكن البطل الحديث يتعلم «أن الإنسان يشبه معاناته» ، كما قال كيو جيسورز ، فى رواية مالرو - «قدر الانسان» .

- ويكتشف البطل الحديث أنه لا يمكن أن يكون بطلا ، ولكنه يستطيع أن يستخلص شيئا من البطولة ، خلال استعداده لمواجهة نتائج هذا الاكتشاف .

٩ - وأخيراً ، تصبح العدمية هاجسا أساسيا ، شيطاناً كامناً ، فى قلب الأدب الحديث :

تظل الحداثة منفتحة لا تنغلق على نفسها ، قط ، فى تصوير أو تحليل ولذلك تظل متميزة بتعددها ، وفوضاها الرائعة ، والتزامها جماليات التجدد (اللانهائى) وارتجالها «تقاليد الجديد» - تلك المفارقة التى تنطوى على حدود لما ليس له حدود . وكما تنجذب بعض أعمال الحداثة إلى شكل يتحرر من البداية والنهاية تنجذب الحداثة نفسها إلى حياة بلا ثبات أو نهاية . ولكن إذا كان هناك هاجس ملح يسيطر على الحداثة الأدبية فهو أن الكاتب لا ينبغى أن يكبت شبح العدمية داخله ، بل عليه أن يطلقه حتى لا يتدمر به .

والعدمية ليست مصطلحا واسع المدى فى إشارته فحسب ، ولكنها مصطلح مشحون بانفعال تاريخى . إنا تشير - على الأقل - إلى مايلى :

- نظرية بعينها ، موضوعية فى نبرتها ، لتمرد شامل ضد السلطة التقليدية ، ظهرت فى روسيا ، فى منتصف القرن التاسع عشر .

- تقبل التسليم الذى يؤكده الوعى بضياع الإيمان بالنواهى المتعالية والقيم المدنية على السواء ، بوصفها دليل السلوك الأخلاقى . ويقترن بهذا التسليم شعور بغياب المعنى عن الوجود الإنسانى .

ضياع الدوافع الكامنة التى تعمل من أجل وجود نَشِطٍ فاعل ، تلك الدوافع التى لا نعرف أثرها إلا بعد انهيارها فى وعينا .

ولقد كان دستيوفسكى أول ممهد بارز للعدمية ، فى الأدب الغربى . إذ لم يكن هناك شىء يؤمن به سوى الإحساسات ، تلك التى سرعان ما تستنزف نفسها بنفسها . أما الله فالوصول إليه مستحيل ، ولكن كل شىء مستحيل من غير وجوده . ودستيوفسكى ماكر البراعة ، ماكر الابتداع ، فى إدراكه أوجه العدمية . إنه يراها ، أولا ، بوصفها فوضى اجتماعية بلا حدود أوحياء . ولذلك يحوّل بيوتر فيروفنسكى أخلاق تجربة الحداثة إلى إعجاب بالانتحار الجماعى ، فى عربدة تعطيله ، وسخريته من فكرة الغاية نفسها ، متلاعبا بالكلمات المتعالية ، كى يفرغها من معناها ، بواسطة السخرية الحكائية . ويسأل ضابط جيش عجوز ، فى «الممسوسين» : «كيف أكون ضابطا ، اذن ، إذا لم يكن الله موجودا ؟» . وفى السخرية التى تعقب السؤال ، يخيل للمرء أن دستيوفسكى يشارك فيما يشبه الازدراء والافتتان على السواء . وتظهر العدمية فى ثوب من الأخلاق ، خلال شخصيتى كيريلوف وإيفان كرامازوف . الأول رجل النقاء والثانى رجل الجدية . ولكن عدمية كليهما لا تحفظها على الإطلاق ، ذلك لأن الخواء يقيم ، مستريحا ، فى قلوب أصحاب النزاهة ، فيما يقول دستيوفسكى . أما ستافروجين هذا «الأفعى المراوغة» ، الغارق فى اليأس الميتافيزيقى ، والمعلّق فى حبال «شيطان السخرية» ، فتصل العدمية به إلى أقصى درجاتها ، لتصبح قارة فى الطبيعة البشرية التى لا يمكن أن تكون شيئا . و «كلنا عدميون» ، فيما يقول دستيوفسكى ، فى حومة صراعه لأن يكون شيئا آخر . ولكن إنجازه العظيم يتمثل فى أنه يحسّ الصلة المتأصلة بين العدمية بوصفها نظرية والعدمية بوصفها تجربة ضياع ، كما يقرر نيتشه فيما بعد . وكما لاحظت جين أوستن أن الانحراف اليسير يفضى إلى كوارث أخلاقية فى السلوك - يلح دستيوفسكى على أن الإذعان العابر للسأم ، يمكن أن يفضى بالإنسان إلى الخواء ، مباشرة .

ويكتب فلوبير ، رغم أنه لم يكن مهتما بالجانب التجريدى من المشكلة ، قائلا : «الحياة فظيعة إلى درجة لا يمكن احتمالها إلا بتجنبها . ولا يمكن لذلك أن يحدث إلا بالحياة فى عالم الفن» . وفكرة الفن بوصفه ملاذا من خواء الحياة فكرة متأصلة فى الحداثة . إنها فكرة راسخة عند نيتشه الذى لم ير فى موت الإله شيئا جديدا ، أو فادحا ، بل مجرد حقيقة مطروحة . وما يسميه نيتشة بالعدمية هو خواء القيم الناتج عن هذا الموت ، والإحساس بالعزلة الذى يعقب هذا الخواء . ولكن نيتشه يقرن العدمية بالجزم بوجود الإله ، والجزم بعدم وجوده على السواء ، على أساس أن الجزم الأول يسلب العالم دلالته النهائية ، بينما يسلب الجزم الثانى كل شىء معناه :

> إن دمار التفسير الأخلاقى للعالم . . . ينتهى إلى العدمية . «كل شىء بلا معنى . . .» منذ كوبر نيكوس والإنسان يندفع من المركز إلى «×» . . . ماذا تعنى العدمية ؟ إنها تعنى أن أعلى القيم تفرغ نفسها من

القيمة . يضيع الهدف وتضيع الإجابة عن سؤالنا «لماذا» ؟

ويعنى ذلك كله أن العدمية تظهر ، أساسا ، لتدل على غياب الصلة بمصادر الحياة ، ولذلك تقترن بآفة السأم فى التجربة والأدب ، دائما ، وإن تميزت عنها تحليليا .

وعندما أدرك دستيوفسكى ذلك كله حاول أن يخيف الملحد داخله ، وداخل معاصريه ، فقال إننا بمجرد أن ننكر الله يصبح كل شيء - كل شيء رهيب - ممكنا . ولكن نيتشه يقدّم إجابة مناقضة ، فيعلن أنه بمجرد أن يكف الإنسان عن الإيمان بالله أو الأبدية ، «يصبح مسؤولا عن كل شيء حىّ ، عن كل شيء يولد من الألم ليعانى الحياة» . ولذلك تصبح مواجهة الخواء العدمى ، عند نيتشه ، مقدمة أساسية للعافية الإنسانية ، على نحو ما أصبحت عليه عند الوجوديين ، فيما بعد .

ولقد أخذ هذا العنصر (التيمة) سبيله الذى انسرب فى أدب الحداثة كله ، بقدر لافت من طاقة الإبداع وتنوعه . ولذلك يقف الإيمان والنفى متوازيين ، إلى النهاية ، على حافة علامة الاستفهام ، فى كتابات كافكا ، دون أن تكون هناك إجابة أو نهاية ، ودون أن نعرف - على سبيل اليقين هل تحققت العدالة فى «المحاكمة» أو تكشفت فى «القلعة» ؛ فالملاك الذى صارعه كافكا دون هوادة ، ببطولة ، هو ملاك العدم . أما مارسيل بروست فيصوغ عالما اجتماعيا سميكا ، بطريقة رائعة ، غنيا فى نسيجه ، لكنه مجرد ظل ، مجرد ريح تتسرب . والأمل الوحيد الذى قد نصل إليه ، أحيانا ، فى هذا العالم ، هو الأمل فى قوة الفن ، ذلك الحاجز الرقيق بين البشر والماوراء الذى لا يحمل «الحكم الحقيقى الأخير» .

ولقد رأى توماس مان قوة الفن هذه بوصفها عفريت العدمية الذى تتنقل بدائله من رواية إلى أخرى ، فكان نذيرا بالمرض فى «موت فى البندقية» ، وخالقا مدمرا فى «دكتور فاوست» ، ذلك الذى يحطم كل شيء خلال التهكم والسخرية . أما بريخت فينظر شذرا إلى بغى مدينة العدم المألوفة ، يتقيّأ عندما تقترب ملتصقة به ، لكنه يختطفها ليزوجها فكرة سلطوية ، فتكون النتيجة هى استعادة حبه للعالم المعاصر . ولكن ليس سوى جويس من انهمك فى أعمق الكشوف الحديثة للعدمية ، ذلك لأنه رآها فى كل مكان : فى مكتب الصحيفة ، وفى الكنيسة ، فى الشارع والسرير ، خلال المتسامى والمألوف . وعندما يعرّض جويس شخصياته لكل أشكال الغثيان **naused** واحتقار الذات ، ويصل بستيفن ديدالوس إلى صرخته المدويّة - لا شيء **Narung** - فى الماخور ، يظهر جويس للعيان «تأكيدا متوثبا ، لا يلوثه شيء ، لحياة تتسرب فى كل حركة من كتاباته» ، كما يلاحظ وليم تدوى . أما أولئك الذين يتبعون خطى هؤلاء الأساتذة فإنهم يتراخون فى معركة الموت ، مع العفريت الذى لا شكل له ، فيستهل بعضهم هدنة فرحة معه ، من بين تتابع اللحظة ، ولكن قوة المثال تظل عظيمة تتسرب فى مهادنة المشؤول . وإذا كان كاتب مثل نورمان ميللر لا يختار المصارحة الكاملة ، بالجسد كله ، مع الملاك الذى واجهه كافكا ، فهناك لحظات يكون فيها ميللر مستعدا لنوع من مصارعة اليد .

إن العدمية تكمن فى مركز كل ما نعنيه بالأدب الحديث ، سواء بوصفها موضوعا أو علامة ؛ ذلك لأن الرعب الذى ينتاب العقل الحديث هو رعب اللامعنى والموت الأبدى . ولن يؤرقنا موت الآلهة إذا لم يكن علينا أن نموت إلى جانبها فى اكتشاف موتها . ولذلك تناضل الحساسية الحديثة ، على نحو بطولى ، متلهفة على تجدد أبدى ، كما لو كانت لا تكف عن السعى وراء طرائق تؤمّن بها نهايتها .

ولكنها لن تموت ببطولة أو هدوء ، فى صراع أو انتصار . إنها سوف تعيش وراء العصر ، خلال التجسد الفج والمحاكاة الهازلة . لقد ترهل الشاب الأعجف ، وصار يغص بالإستحسان ويتلهف عليه ، من عالم كان قد رفضه ، ولم يعد هذا الشاب يتنسم نسيم النفى النقى . وليست محنة الحداثة فى عداء هؤلاء الذين جاءوا من قبل ، بل فى عداء هؤلاء الذين جاءوا من بعد ، فكانت رعايتهم استيعابا للحداثة وامتهانا لها .

ترى كيف تصل الحركات الثقافية المعظيمة إلى نهايتها ؟ إنها مشكلة لم يتأملها مؤرخو أدبنا بالقدر الكافى ، ربما لأن البداية أكثر بهاءً ورونقا ، أو لأن المشكلة تبدو صعبة الآن على نحو خاص ؛ فلا توجد فى تاريخ الغرب ، فيما أرى ، حقبة ثقافية تشبه تلك التى نسميها الحقبة الحديثة . ولكن علامات الشجب قد بدأت فى الظهور على أى حال . ولم يتبق أحد سوى بيكيت يذكرنا ، وحيدا ، بما كانت عليه الحداثة ذات يوم . وفى الوقت نفسه ، ابتذل ديكور الأمس وسُلب ، وصارت ضوضاء التمرد تنال التمجيد فى سمر أجوف ، ولا يحظى القليل الذى بقى من الحداثة إلا بالإنكار ، بوصفه كبرياء المعارضة .

ترى كيف يمكن لموت لا يثير الحسد أن يتحقق لأولئك الذين لم يعدلهم مبرر للحياة ، ومع ذلك فهم أعجز من أن يموتوا ! إن الحداثة لن تصل إلى نهاية ، فسوف تستعهد الحقب أهازيج حربها . ولكن النتيجة التى تنتظرها أكثر إيلاما وأقل جلالا ، من كل ما حدث فى الحركات الثقافية السابقة . ذلك لأن الإنتشار والإعلان والإثارة تتربص بالحداثة ، لتحولها إلى نوع من التقليد الهزلى الفظ . وليس هناك مصير أسوأ من الموت كهذا المصير .

ترجمة : جابر عصفور

نار الشعر

عبد الوهاب البياتي

(١)

قالتْ : «ستموتُ غداً مسموماً فى المنفى
أو مذبوحاً فى سكين صديقٍ أو مخبرِ سلطانْ»
قال مخنثُ بابـــلَ : «أنتَ الآنْ
ماسورٌ ، باسمِ الشعراء الخصيانْ»
لكنى كنتُ أموتُ غريقاً
فى النور القادم من أبعد نجمٍ ، محترقاً
فى نار الشعر الزرقاء
أشحذ أسلحتى وأداعب فى موق القيثارْ

(٢)

كان يموتُ ببطءٍ ويناضل ضد الحُلمِ المأجورْ
كان شهيد النور
كان يقاتل فى يافا/البصرةِ/بيروتْ
وعلى بوابة «كردستانَ» وشط العرب المسحور يموتْ

(٣)

كان يشاهد أشباهَ رجالٍ ومخانيثَ وراء مكاتبهم يزنونْ
كان الوطن العربى القابع تحت الأنقاضِ يشاهدهم فى عين المأخوذْ
يُحصون القتلى من خلف مكاتبهم يرنونْ
بعيونٍ لصوصِ الديجورْ

(٤)

كان الشعبُ العربىُّ يُشاهد من تحت الأنقاض نهايةَ عصر شهودِ الزُورْ

(٥)

كان شهيدُ الوطنِ ، الصاعدُ من قاع الإبداع، غريقاً فى النورْ

مدريد : عبد الوهاب البياتي

طائر يحترق

محمد إبراهيم أبو سنة

كان يرسل لى عبر نافذة القبو
بعض النهار
وبعض الربيع المطرّز بالزهر
والإخضرار
وكان يردد عبر الأشعة بعض الغناء الحزين
فتصحو ظلال السنين
لتلتف حول فؤادى
وتوقظ فيه الحنين
إلى سفر فى البحار
إلى موعد فى ضياء القمر
إلى وجه من علمتنى البكاء
من الفرحة الغامرة
كان يأتى لنافذتى
طائر من ضمير الحقول
كان يشكو التوحد مثلى
ولكنه كان يحمل للقلب بعض العزاء
كان يشكو التغرب مثلى
ولكنه كان يملك هذا الفضاء
وكان يجىء بأخبار هذا الشجر
وماذا لدى النهر من أمنيات
كان يوحى لقلبى بأن الظلام
ليس إلا رمادا

تناثر فى جنبات الفضاء
باحثا عن ضياء
كان يوحى بأن الشتاء
خائف من ظهور الربيع
كنت دوما هناك
فى انتظار الرفيف الذى
يتموج فوق الرياح
معلنا عن مجىء الطيور
عن فصول الزمان الجديدة
عن ظهور الغصون السعيدة
فى الربيع الذى قد يلوح

. . . . .

أين طيرى المغنى ؟

منذ حط شحوب المساء
فوق هذى النوافذ = هذا الحديد
فوق هذى القلوب = وهذا الجليد
لم يعد طائرى للظهور
لم يلح طائر فى الأفق
المدى غارق فى الغسق
والفؤاد القلق
فى انتظار الرفيف
فى انتظار الألق
والربيع البعيد
طائر يحترق
فى مدى من جليد
طائر يحترق

القاهرة : محمد إبراهيم أبو سنة

مرثية عصرية
لمالك بن الرّيب

عبد العزيز المقالح

الصوت :

أخرجوه - أخرجونى - من القبر ،
قال الفرات -
لعلّ أراهُ ، يرانى
وأقرأ ، فى وجههِ آخر الكلمات
ويقرأ آخر حزنى عليه :
إنه النهر أما أنا فحروف من الماء
أظمأ إن هجرتنى القصائد
تقرؤ نى فى النهار الرياح
ويقرؤ نى فى المساء البكاء .

الصدى :

أعرف أن البحرَ والصحراءْ
من زمن أعداء .
أعرف أن النهرَ عارياً والماءْ
يغسل عينيه من البكاء
وأن حرفاً لا ينادم «الأغوات»
لاينام فى جناح الخادمات
يموت فى المنفى
يبكى كما تبكى المياه فى مواقد الشتاء .

الصوت :

قضى الرب أن نتعذب بالشعر
أن نتقلب فى جمره
ونموت لنحيا
قضى الرب أن لا نموتَ
وأن نسكن الكلماتِ
وتسكننا الكلمات
تظللنا كلما احترق الماءُ
وانطفأتْ فى الليالى نجومَ الظهيرة
نشتاقها كلما هجرتنا الدموعُ
وغامت على الأفق الأسئله .

الصدى :

يا من يدلنى على طريق الرجل الإنسانْ
الرجل المطر
هذا طريق الرجل الأفعى
الرجل الحجر
يا من يدل خطوتى على طريق الوطن - القمرْ
الوطن - الشجرْ .

يا من يدلنى
يا من يدلنى ؟

الصوت :

منذ متى ودمى يتنقلُ بينَ العصورِ
يفتش عن فارسٍ ضائع فى عيون العراق
وعن فرسٍ تتذكر (وادى القرى)
تتلمس فى الرمل سيفاً
وفى الماء قبرا
ومنذ متى وطريق خراسان لا يترجل عن حقدهِ
والنخيلُ تحدق فى الأوجهِ الباكيات ؟
أخاف سماء الشتاء
وأكره أن تبردَ الكلماتُ
ويزداد صوت الحروف انطفاءً ،
وصمتاً
ويكبر صوت الرماد – العطش .

الصدى :

خذنى الى بغدادْ
إنّ دمى يطوف فى المسالك الخضراء
يموت فى رائحة الفرات – الأم
يعشق العشب على ضفافهِ
ويعشق المرايا
يضحك للظلالْ
يبكى للمقاهى
حين يرحل النهر ويسقط الحَمَامْ

الصوت :

قليلاً من الصمتِ
هذى الجنازة قادمةٌ
والزغاريدُ تعلو
ومقبرةٌ تخلع الريح عن صدرها
وتقول : ادفنوه هناك بأفق البراءةِ
لاتطرحوه على الأرض ،
لاتطرحوه . .
القصائدُ تأخذُ شكلَ الجنازةِ
تأخذ شكلَ الرصاصةِ
شكل المصابيح
شكل الحرائق
والموت يأخذ شكل البلاد .

الصدى :

ياشعر – غابةٌ من الرصاص – صار وجهُ الأرض
صار وجهُ العشق
أولُ الحلم انتهى
وآخرُ الحلم انتهى
يأتى السؤالِ ساخناً
يرجع ساخناً
يا أيها الصمت ارتعشْ
وحاول الخروج من مدينةِ الطحالب .

الصوت :

اخرجى من دمائى
لعل نخيلَ الفرات ،
وأسماك دجلة تذكرنى
أنا من طينها العربىّ
ومن مائها العربىِ خرجت إلى الشمس
أمسكت مروحةً من حقول الشام ،
وسافرت أحسبها رايةً
بالحزن العراق
وحزن الشام
المراوحُ تكثر فى الشاطئين
وتدخل كل العصور
وعيناه ما احتضنتْ رايةً واحدهْ .

الصدى :

جارحة كالصمت هذه اللغات
لا تستقيمُ لا تقولُ شيئاً صادقا
تنبت فى فمى ،
تنبت فى أفواهِكم كظلِ «القات»
كل الرؤ ى غامضة كقبر «نابليون»
كان الليل واقفاً

وكان صوت النهر باهتا ومبلولا
وهو يصيح : مات : مات .

الصـوت :

اليسار .. اليمين
اليمين .. اليسار .
وكلبُ الحراسةِ منبطحٌ بالوصيد
وفى شفق صخرة تتمزقُ رعبا
ولا زادَ لى . . .
المدينةُ تهتف بى : أن تعال
النعوش من الكهف تهتف بى : أن تعال
ووادى القرى، عامر بالمخلوف
أشجارُهُ خشبٌ يتهيأ للذبح
صحراؤه تتوغل فى الخوف
تخرج من كتف الحقد ،
مصبوغةً بنقاء الجداء

الصدى :

أراه خلف الكلمات متعباً
أراه قلعة منسيةً مهجورةَ القبورْ
أقرأ فى إغماض جفنيه براءةَ النسورْ
بغدادُ فى عينيه والمآذن العتيقةْ
الشك والحقيقةْ
ووجه غرناطةَ فى شحوبهِ
يطارد الجذور .

الصـوت

قميصك هذا الذى ترتديه القصائد
هل أتلفته الرصاصات
هل مزقت خدّه
والزرائر هل فقدتْ وعيها
وتهشم عنقُ القصيدة ؟
ما أبعد البحر عن نخلةٍ غرّبتها عصورٌ من اليأس
أزمنةٌ تتساقط موتاً ورعبا
ولا ترتدى غير ريشةِ احزانها
وقميصاً من الدمع
لاترتدى غير خوف الطريق .

الصدى :

حين يجىء الليل عارياً
ينشر نفسهُ فوق شوارع المدينهْ
يملأ وجه الريح .
ترتعش القناديل على نوافذ المقهى
وتجهش القصيدة الحزينه
يمارس الحزن طقوسهُ
يخرج من جثته الآلى
ويولد الذبيحْ

الصـوت :

أيها الشاعرُ العربى ،
المسافر فى خطوات القصيدهْ
بين خراسان فى الشرق
ما بين «تطوان» فى الغرب
إن الذئابَ تجوس خلال الديار
وصوتَ القصيدةِ لا يؤنس الخائفين
فلا تترجلْ عن النعش
لاشىءَ أثمنُ من أن تموتَ لتحيا
ولاشىءَ .
لاشىءَ فى صمت هذا الخراب .

الصدى :

ارتجفَ الشارع ساعةً ونامْ
ارتجف النهر ونامْ
ارتجف الشعر ونامْ
ارتجف المصلوب فى صليبه وقام
أواه . كم نهرا وكم شعرا يموت كل عام
يسقط فى الصحراء بين الصمت والكلام
يسقط بين القصر والخيام .

صنعاء : عبد العزيز المقالح

من قصائد الحصار

محمد يوسف

١ - انفجار

حجرٌ فى افتتاح الغناء
يسائلنى :
كيف يحتقن الحلمُ فى شفتيك
ولاتنطقُ ؟
العشقُ موتٌ
(ولكننى كنتُ أنأى عن الحلمِ
بالموت فى مدن الثرثرة)
حجرٌ كان محتقناً فى اكتناز العواصم بالمال
واللّهو
و (الكركرة)
حَجَرٌ فى انفجار الغناء بجسمى
يفجّرنى
جمرةً وشظيّه
يسترد الذى ضاعَ مِنّى :
غنائى
وحزنى الشفيفَ
وعشْبَ الصهيل المشتت بين العواصم
وجهَ أبى
وابتسامة أمّى على حافّة الفجرِ
خاتم عشقى
. . إذن
كان يخمش صوتى ضجيج العواصم
(فى السوقِ)
كنتُ أكلّمُ نفسى
أكرّس رَمْسى
أقهقه من وطأة الهذيانِ
وأكسّرُ وجهى على ركبتىّ
وأصهل فى الكرنفالِ
وأرجف فى شهقات الأغانى .

٢ - حالة

هاهى الصحراء تحاصرنى
حين تخترق الجسد المتطاير
أو تتداعى
فينفجر الحلم بين يدىّ شظايا
تحزُّ شعاعا شعاعاً
من الصحراء تمرُّ العواصمُ
تنصبُ خيمتها
(فى ارتكاس الزمان)
وتشرب قهوتها

هل أقول وداعا
لكل العواصمِ ؟
هل ألعن الرمل والخيمة القبليةَ
أم أشرب السمَّ فى الدَّسِم القبلىِّ
وأرجف فى محنة الهذيان التياعا ؟
هل الصحراء هى اللعنةُ الأبديّةُ
أم أنها الأبجديّةُ
(تلك التى مُلئتَ من ضجيج العواصم ثرثرة ونزاعا ؟)
ألفٌ مائله
همزة قاتله
مَدَّةٌ آفله
كَسرةٌ ذابله
ضَمَّةٌ قاحله
والصهيلُ الذى يشرئبُّ
يدبُّ على الرملِ ،
ينتزع السِّر منه انتزاعاً
يبوح له الرَّمْلُ
لاتنتعشْ
وانكمشْ
فالغناء الضبابىُّ عشبٌ وقشْ
وارتكسْ
وانتكسْ
فالبكاء جنونٌ ومسٌّ
و. . . . العواصمُ (ندّاهةُ) القهر ، والدمع والقمْعِ
تعرضهُ فى المزادِ
وفى البرلمان اقتراعاً !

٣ - اعتراف

وها اننىّ أمسك العُمْرَ كالجمْرِ بين يدىَّ
وأقضم تفاحة النفط
لا الماءُ يطفىء جمرة قلبى
ولا النار تترك جسمى وثوبى
وأنتِ قيامىِ
وأنت انهدامىِ
وبينى وبين الوصول إليك انقسامىِ
وغربىِ
وحزنىِ الذى يتربصُ بى فى خلايا دمىِ
يتكلّسُ تحت عظامىِ
فكيف أحرِّك شهوة عشقىِ
والتُوت منذ انطفاء الطفولةِ
حتى انكفاء الغناء على شفتىِّ
يراودنى فى منامىِ
وحين أهمُّ لأقطف تُوتَ الطَفولةِ
ينفرطُ الحلم كالتوتِ
لا التوت أدركه فى المنامِ
ولا الحلم يرفع راية عصيانه المترامىِ . .

الكويت : محمد يوسف

مكابدات الأسر

أحمد سويلم

يقول الشاعر الأسير : أبو فراس الحمدانى :
[وقال أصيحابى : الفرار أو الردى
فقلت : هما أمران أحلاهما . . مر]

وأقول :
(بينى وبينك يا ديار الشوق خطبُ
بينى وبينكِ خطوة لا تستجيب . .)
إنى هنا بين القيود مفتّتُ الأكباد . . منثور الأناملْ
فبأى وجه أستعيد الوجهَ . .
والوعدُ الذى أعلنتُ . . باطل . .
(بينى وبينك ألف باب موصدٍ . . يأتى من الزمن العتيقْ
ويشيب فى الزمن الذى يأتى على زهر الطريق . .)
فبأىّ لون تصهل الصرخاتُ فى جنبىً
والجرح القديمُ . . بمعصمىّ
– سُوقى إلىّ . .
سوقى الذى حبَسَتْه عنىّ شهوةُ الغرماءِ
فى الزمن العتىِّ . .
وتقاسمتْ بينى وبينك خطوةً . . ومسافةً
من أجل كأسٍ . . أو هوىً
أو ليلةٍ حمراء . . أو وعدٍ شهىّ . .
– سوقى إلىّ النُوق من أرض السخاء الهاشمية

أو من ظلال الأَرْزِ – حيث الحلم يُقتل فى العراءْ
أو من أناشيد العيون البابليةْ
أو من كتاب النيل – حيث تنوح أسطره النديّةْ
– جرحٌ على جرحٍ . . وقيدِى شاهد كالقبر . . يشطرنى
وأحسَبه يداً أخرى . . تداهمنى . .
ويصدأ سيفِىَ المحمومُ . .
لكنْ قيدىَ المحمومُ . . لا يصدا . .
فبأىِّ قلبٍ . . أنجز الوعدا . .
– غضَبٌ على غضب . .
وماذا لو أحلْنا غضبة العربىّ زلزلةً وثْأرا
حتى لو استعرت بحار الأرضِ
حتى لو أحلنا الصخر . . جمرا . .

– – – –

إنى هنا . .
عيناى تختصمان حين أُطلّ من ثقب الجدارِ
وأفقد الكلمات والخطواتِ . .
والأجراسُ تقرعنى . . توزِّعنى
وتعلن فى المساء الموتَ
تعلن فى الصباح الموتَ
(لا أصغى بقربى للحمام ينوحُ . !)
تفقد طعمـها الأشياءُ
تفقد قصدها الطرقاتُ . .
(والوطن المعذب . . فى العراء . !)
(وطنى الذى آليت ألا أشهد الغير له مالكا . .)
سقطت هناك ضروسه
واختلّ فى فمه الصراخ . .
وأنا هنا . .
(بينى وبينك عتمةٌ ضيّعتُ فيها الخيلَ
والبيداء والقرطاس والشعر الفتىَّ . .
وألفَ فتح من قديم . .)
ويظلّ دمعى يُغرق الجدرانَ
والشهداءُ تُسْقَى من دماهم غابةُ الأحزانِ
تنتحر الطفولةُ فى المهادِ
يخرّموسى من جبال الهولِ . .
تستعر الضفافُ . .

ونظلّ فى السلوى . . نخافْ
والموسم الموعود . . لا يأتى
ونظل مقهورين . . بالصمتِ
موتٌ . . على موتٍ . . على موتٍ . !
- الأسر يقتلنى . . ويقتلنى بأسرى
أن يقوم جدار عجزى دون أن أهب الفتات
أتسمّع الآن الأنين بباطن الأرض الموات
وقلوبنا تهوَى السُّبات . .
والبحر . . من خلف النوافذ جمرةٌ
لكنه . . . .
البحر من خلف النوافذ ميّتٌ
فقدت موانيه رمالَ الدفءِ
بُعثرت الجماجم والعيون . .
وبُعثِر الوطن الطعين . .
وعويل نسوتنا . . وأكياس الرمال . . هناك
والأبواب عاريةٌ
وصوتُ مؤذن فى الليل . . منفردٌ . .
وزلزالٌ يُقض مضاجع الأطفالِ
(يلتمسون فى الجمرات بعض عرائس الميلاد
ثوبَ العيد . . والحلوى . .)
ولونُ المستحيل على النوافذ
والمجاعاتُ العنيدةُ
والشحوب على الوجوه
وصوتُ فيروز القديمُ
وموعد فى الصبح يُذبحُ
والطيور البكْم وهى تصيحُ
والأيدى الخواءُ . .
وألف عهد لم يقم بين الرفاقْ
وصحائفٌ . . لا تستبيح سوى الشقاق
فبأىّ لون تصعد الكلمات . . والشهقات . . والدعوات
والقيد العتىّ . . بمعصمىّ
وخطوتى . . لا تستجيب . .
(ما ظنكم حين الغد المغتال يُقبلُ . .)
والأسير محدّقٌ فى الأمس - لم يبرح -
ولم يعتقْه سيفُ الدولة

يشكو زمان الخوف والعلّة
يظل لا يملك حتى قوله
ولا سلام القلب أو ذلّه . .
(ما ظنكم حين الغد المغتال يُقبلُ . .)
ثم تنحسر القيود . .
وتنتهى الصرخاتُ . . والجمرات فى قلبى الأسير
أحاول النظر الدقيقَ
فيجفُل النظر الدقيقُ
وأضرب الريح الرخاء بساعديَّ
فلا بيوت . . ولا ضفاف . . ولا رمادَ
ولا خرائط تُستعادُ . .
ولا زوايا للحنين . . ولا شجارَ
ولا قيامة للقبور . . ولا فرارَ
ولا أزيز لطائرات الموتِ
لا ريحا تزمجر . . لا حصارَ . .
ولا رهانْ . .
وما ظنكم وسحائب الأيام تمحو كل شىء . .
يا أيها الداعون بالصلوات والآهات . . والكلمات . .
– لن يجدى بعوْد الغائبين مع التراب –
يا أيها المتواعدون على السراب .
لا شيء بينكمو يُهم اليوم . .
– هل تصغون يوماً للرياح
تتلو هزائمكم . . فيرعاها المطر
وتذوب فى أحشائكم
فتحيلها طمياً . . فجدباً
ثم قلبا من حجر . !
(هل تنصتون . ؟!)
أم أنكم . . لا تنصتون . !

أحمد سويلم

هارب فى ركاب أمل

أحمد محمد إبراهيم

إلى روح الشاعر الراحل
معين بسيسو شاعر فلسطين المحتله

إلى أين ؟
ياأيها المغتربْ
تطوّف بين الأماسىّ
والصبح منسكبٌ ،
دمعة شاردة

إلى أينَ ؟
ياابن الخناجرْ
وهل لك أن تدخل الغمدَ
والغمد كيس من الدم واللحمِ
والمقل الباردهْ !

إلى أين ؟
فى داخلى ألف نابٍ
يمزّق نبض الفؤادِ
فتنشطر الأمنيات إلى
صَرَع - فى السكوتِ

ونارٍ إذا قلتُ - تجذبنى
فى مهاوى سقَرْ

إلى أين ؟
كل المطارات مغلقةٌ ،
ياصديقى
وأنت تريد السفَرْ . . ؟

وحيداً يضمّك ثلجُ التجردِ
والصيفُ مدّ الخطى
آه من لسعة البردِ
حين تكون وحيداً
فلا (كاب) ترقب من تحته المطرَ
المتساقط فوَق صدور العنبْ
ولا (حُلة) تتأرجح فى فم عروتها وردةٌ ،
من خيوط اللهبْ
ولا بندقيهْ

لتلقى بطلقاتها الثاقبةْ
على مسمع العالم المتحضر أرقى
فنون الخطبْ
ولا شيء تحملهُ
لا كتاباً . . ولا بوصلةً . . . !
لا ملامحَ
حتى جواز السفرْ

أما فتشوك ؟
وأنت تغامر بالعدْو
بين المقابرْ
أما أنزلوكَ ؟
وأنت تحلّق
هائمة شمس روحكِ
نحو الأفولْ

أما فتشوكَ ؟
لعلك خبأت تحت ثيابكَ
قنبلة . . . خنجراً . . .
أو قصيدة شعرٍ
وأنت تريد الرحيلْ

لعلك صرت [السفيرَ
المفوض]
باسم [العرايا]
لتحملِ [أوراق توت]
إذا حلّ فصلٌ تعرّى الشجرْ
وكل البساتين حوّلها [الدود]
منذ تجشأ [بلفور]
طرح نفايا . . . وكوم رجيعٍ
كريه الأثرْ

لعلك باسم [الجياع]
ذهبت تطالب [يوسف] أن
يوفيَ [الكيل]
ثم تؤوب
فتعلن بعد غياب الحقيقة أن [بضاعتنا -
الآن - ردت إلينا]
بنفس [السقاية]
رغم لزُوجتها من دمانا
ورغم الثقوبْ

لعلك باسم الذين تولوا
على [جسر بيروت]
أو [كفر قاسم]
أو [دير ياسين]
أو . . . . أو
رحلت تطالب أن يرجع الدمُ بين العروقْ
وأن يرجع النبض بين القلوبِ
فينتفض الجالسونَ
على حافة الأبد - الصامتونَ
جفونا تقاتلْ
زنوداً تناضلْ
قلوباً تحطم أسر القيودِ
أظافر تمتد . . . تمتدُّ
تخترق الأنجم المستحيلة بين الغيوبْ
حناجر
ترمى شباك التوحدْ
بين الدروبِ
كفوفاً تشيرُ
بوسطى وسبّابةٍ للجنودِ
[فلسطين فى القلب]
رغم الخطوب

فقل لى إلى أينَ ؟
هل حطمّ [ابن قراد] رجاءكْ
فرحت تخاطر من أجل [عبلاكَ]
عند [ابن ماء السماء]
ليطحنك الهولُ
أو تصنع المستحيلَ

فتراب صدعُ القلوبِ
وتُرجع من فى المنافى
وتطلق من فى السجونْ
وتهدى إلى [ربة الحسنِ]
ثوقاً تسمى [العصافيرُ]
عند المساء الحنونْ

عزيزى [معين]
تمهل . . وفكر كثيراً . . . وقاومْ
فان قاتلوك فإنا معكْ
[إن أقبلوا فلا مساومهْ]
[المجد للمقاومهْ]
فقاومْ
فما كنت أقرأ مابين عينيكَ
أن قد تسالمْ
سألتك أن تبطئ الخطوَ
لست تضيف جديداً
فقد أُتخمت أرضنا بالجماجمْ
مدافن فوق . . وبين . . . وتحت
وحيث نكون تكونْ :
مدافن من زبد البحرِ . . .
بين الحواصلْ
وبين حوايا السباعِ . . .
وبين بطون الرياحِ . . .
وتحت الوسائدْ .
وبين عروق العروشِ . . . .
وعند اجتماع الوفود وعند انفضاض الوفودِ
وفى طلقات الوعودِ
وعند اعتراض الحروف بشدهْ
مدافن فى كلِ شبرِ
وفى كل حينْ

بسيسو . . . إلى أين ؟
هلاّ انتظرت قليلا فإن . . . .
هكذا أنت تهرب تحت ستار الوفاهْ
ونفس العناء يظل على الصدرِ
نفس العناءْ
وبعدك يثقب أغنية العائدينَ
مع الفجرِ
والرمح ميمٌ
وواوٌ
وتاءْ

أسيوط أبنوب : أحمد محمد إبراهيم

الكلمة

عبد المنعم الأنصارى

نَبَتْ حروفى . وأبدَتْ عجزَها لُغتى
ماذا أسَمّيكِ ؟ تلك الآنَ مشكلتى !
فأنتِ عارى الذى أحيا لأحْمِلَهُ
مُفَاخراً .. ونياشينى .. وأوسمتى
وأنتِ لى فى ظلام المنتهى قَبَسٌ
وأنتِ شاهدُ حقٍ فوق مقبرتى

اللهُ علّمنى الأسماءَ .. وامتلأت
بِنار حكمتِها العذراءِ .. محرقتى
لكنّهُ الموتُ أنّى رحتُ يرصدنى
فكيفَ ألقى بأصباغى . وأقنِعَتى ؟

يا ويلتى .. ما لإزميلى ومطرقتى
تحطّما ! وأذاع الخوفُ ملحمتى ؟
فوقْعُ أقدامهم يدنو .. وضجتُهم
ترجُّ أصداؤها جدران صومعتى

لكِ السلامُ ! فإنى لستُ أنكرُها
حتى ولو أصبحت حبلا لمشنقتى ؟

يا كلمةً مُرّةً حامت على شفتى
مُميتتى أنتِ فى قومى .. ومُحْييتى
ما خَالجَ النفسَ - أن فاضت بها - وَجَلٌ
ولستُ أنكرها قدّامَ محكمتى
فَقَدْ تَردُّ إلى روحى براءتها
وقد تعيد لمتن الريح أجنحتى

فى البَدْءِ كانتْ .. وكان الكونُ مملكتى
ولم تزل - بعدُ - سِرًّا فى مُخيّلتى
ومثلما يكْتوى بالنّار حاملها
حملتُها واكتوت من حرِّها رئتى
وحين أمضى بها .. منذا سيتبعنى
منكم .. لأبحثَ عن أرضى وعن لُغتى

الاسكندرية - عبد المنعم الأنصارى

وسام الجريمة

فولاذ عبد الله الأنور

أى علّةْ
تحتوينى فألقاكِ طيبةً مرةً ،
ومراراً أراكِ مَضِلّةْ
ولماذا تكونينَ حسناءَ بين ذراعى ،
ورقطاءَ فى صلواتى المُقلّةْ
ما الذى تبتغينَ ،
وهل أَرْسَلَتْكِ السماواتُ ،
أَوْ بَعَثَتْكِ الشياطينُ ،
ما هُوَ حَجَمُ الحقيقةِ ،
هل فى غدٍ ستكونينَ سيدةَ الدارِ ،
أم يا ترى تصبحينَ العشيقَهْ .
وتتم المذلّةْ .

أَشْهُراً كنتُ - قبل ظهورِكِ - فى خَلوتى
وانقطاعى عن الناسِ ،
كانت تفوتُ بقلبى الليالى ،
تمرُ بوجهى الأَهِلّةْ
وأنا أتنقّلُ فى كُتُبِ العارفينَ ،
وأسبحُ فى حُجُبِ الواصلينَ ،
وحولِى وجوهُ النبيين ،
مِنْ كُلِّ صوبٍ مُطِلّةْ

زاهداً كنتُ فى كُلِّ شىءٍ ،
وما كان لى ،
غيرُ صَوْتٍ يُصَعّدُهُ الليلُ مِنْ عُزلتى ،
فى «قراءةِ حَفْصٍ» ،
فيرتَدُّ حينَ أنامُ ،
رُؤىً تتحقّقُ حين أقومُ ،
وحالةَ لقياكِ قلتُ :
المحبةُ قد أَطْلَعَتْكِ ،
الهدايةُ قد أَوْفَدَتْكِ ،
وفى قسماتِكِ بعضُ الأَدِلّةْ

واستخرتُ السماواتِ فيكِ ،
فقالتْ : تَنَحَّ ،
فكذَّبْتُ رؤياىَ ، صَدَّقْتُ مرآى ،
مَرّتْ علينا الشموسُ وراء الشموسِ ،

قَطَفْنَا مِنَ الشهدِ ،
لَمْ أَدْرِ هل أنا مِنْ وطنِ النورِ ،
أَمْ مِنْ بلادِ المجوسِ ،
وهل ما قطفتُ مِنَ الشهدِ ،
يغفِرُهُ الوَجْدُ ،
هل أَوَّلُ القاطفينَ أنا ،
هل ما أنا فيه ، بعضُ طريقِ الكراماتِ ،
أَمْ هُوَ عينُ الطريقِ ٱلْمَضِلَّهْ

ما الذى تبتغينَ ،
وها هُوَ وجهُكِ يصبحُ مرعى حصيدى ،
وصدرُكِ مرمى وقودى ،
وعودُكِ مَلْقَفَ عودى ،
وما أنتِ صالحةً أَنْ يكونَ لنا سَكَنٌ ،
وأنا لا أُفرِّطُ فيكِ ،
ولا فى خيوطِ السماءِ ،
وفى كُلِّ يومٍ أعودُ ،
يُكَذِّبُ جلدى سواكِ ،
فَيَرْجُمُنى الاتقياءُ ،
وَيَخْذُلُنى الأنبياءُ ،
وَيَنْصُرُنى الأشقياءُ ،
وتنشِبُ معركةٌ بين ما أشتهيكِ بهِ ،
- حِين أغفو - وبين مُسُوح الهداياتِ ،
تنشأُ فى خَلْوتى كُلَّ ليلٍ حروبٌ مُمِلَّهْ .

ما الذى تبتغينَ ،
وأنت ضَمِنْتِ رِهانَ الشياطينِ ،
قَلَّمتِ أظفارَ غزوى لغيرِكِ ،
أنتِ احتكرتِ وقوفى عليكِ ،
وَجَرَدْتنِى مِنْ ثيابِ الفحولَهْ .

ما الذى تبتغينَ ،
وأنتِ تُحَسِّينَ أن اشتهائى ،
يموتُ أمامَ سواكِ ،
وَوَحْدَكِ يصبحُ وقفاً عليكِ ارتوائى ،
ووقفاً عليكِ تصيرُ الرجولَهْ .

ما الذى تبتغينَ ،
وملمسُ جلدِكِ ،
يتركُ لَدْغَتَهُ الأبديةَ بين دمائى ،
ويَختِمُ جِلْدِىَ بالعجزِ عند سواكِ ،
فكيف أدوسُ مواعيدَكِ القادماتِ ،
وأطمرُ أَشواقِىَ الطافحاتِ ،
وأرجعُ للأمسياتِ القديمهْ
ناسياً أنْ قَدَّكِ قد كانَ بعضَ خلاصى
قبلما يتحوَّلُ متسعا لانتقامى ومرمى رصاصى
وأجن ، فأفقد عندكِ سِرَّ الليالى الرحيمهْ
ويقهقهُ فوقَ دماكِ الشياطينُ ،
إذ يكسِبُونَ رِهانَ الخطايا ،
ويستلمونَ وسامَ الجريمهْ

الجيزة - فولاذ عبد الله الأنور

الخنساء لم تخلع ثوب الحداد

علاء عبد الرحمن

١

تمشى على الماءِ ، أم تمشى على النارِ
كم أنتِ مثقلةٌ يا أمُّ بالثارِ!

القادسية* أفعى ، تستديرُ على
عصفورةِ الحلمِ ، و الحجّاجُ بالدارِ

يراودُ الولدَ "الفجرىَّ عن يدِهِ
فتعصبينَ جبينَ الحزنِ بالنارِ

وتسعلينَ طويلاً ، من يطلُّ سوى
سنابلِ القهرِ فى إغفاءةِ الغارِ!

٢

عيناكِ نسرانِ مِلحيَّانِ ، جئتُ إلى
وكرَيْهِما ، حاملاً إكليلَ صبَّارِ

تكلَّسَ السيفُ فى كفِّى ، وانكفأتْ
مرافىء الحلمِ فوقَ الزورقِ العارى

ركنتُ أقسمُ : قرصُ الشمس أغزلُهُ
على جبينِكِ إكليلاً من الغارِ

والصولجانُ عصا موسى ، وحمحمةُ
الخيلِ الزغاريدُ ، والنجماتُ أزهارى

فى عرسِ دمٍّ وياقوتٍ يعودُ بهِ
من حضنِهِ الأسودِ الأبناءُ للدارِ

٣

خنساءُ : من حرقَ الأشجارَ ؟ من شنقَ الأنهارَ ؟
من حقنَ الأطفالَ بالعارِ ؟

٤

بعتُ الجوادَ ، ابتلعتُ السيفَ ، دستُ على
يمامةِ الشعرِ فى صدرى ، ومزمارى

ودرتُ أحملُ عكَّازاً أقصُّ على
حدائقِ الموتِ أمجادى وآثارى

لا تفتحى الصدرَ ، إنَّ القلبَ زوبعةٌ
مسعورةٌ وجنونُ النارِ أفكارى

لكن كفُّىَ فأرٌ هاربٌ بدمى عناكُبُ الخوفِ - لا فتّشتِ أسرارى !
وأنتِ .. كابيةٌ فى حلمِكِ العارى باللهِ - تلكَ نبوءاتى مغبَّشةٌ
فأرضعينى حليبَ الثارِ ، ملءُ فمى فأرضَعينى ، غداً أجتثُّ زُنّارى

الأسكندرية : علاء عبد الرحمن

فى أعدادنا القادمة .. تقرأ هذه القصائد

○ من أوراق الملك المتشرد	محمد الطوبى
○ وصية منتحر لم يولد بعد	وصفى صادق
○ رحيل	إبراهيم نصر الله
○ أغنية	عبد الحميد محمود
○ الينبوع	الأخضر فلوس
○ بلاد	محمد آدم
○ أسئلة إلى أمل دنقل	عبد العليم القبانى
○ اعترافات قطر الندى	أحمد مجاهد
○ الموت فى الزحام	مديحة أبو زيد
○ لجنود الأرض وقادة الحرب	أحمد فضل شبلول
○ الحصان والحجرة	محمد هاشم زقالى
○ ولادة	أحمد زرزور
○ ليلة ضعفى	عزة بدر
○ حديث السنطة	عبد الرشيد الصادق
○ نبوءة	محمد سليمان
○ الخراب الجميل	عبد المنعم رمضان

قداس الحبّ

عبير عبد العزيز

أحبّك - مولاى - وحدَكْ
ومالى هوًى فى حياتى
سواك !

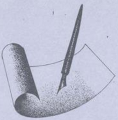
*

أحبّك حين ينام النهار
وتغفو النجوم
على صدر ليلٍ رَخِيٍّ السماءْ
ويسهد شوق القُلوب
يصلّى . .
يرتّلِ بالنبض ترتيلةَ الحبّ
يهمسُ . . فى لهفة وارتباكْ !
أحبّك !
أحبّك - مولاى - وحدك
ومالى هوًى فى حياتى سواك !

*

أحبّك حين العصافيرُ تصحو . .
تؤذّن للفجر بالشعر . . تسمو
إلى عالم الطهر . . تدنو
وتلتقط الدفء من راحتَيْك . .
تقدّس فى راحتَيْك النّماءْ
وتهتف فى ورَع التائبين
وفى روعة الذائبين
بفيض سناك !
أحبّك . .
أحبّك . .
أحبّك - مولاى - وحدك
ومالى هوًى فى حياتى سواك !

أسوان : عبير عبد العزيز



القصة والمسرحية

○ كتاب التجليات : السفر الثانى : المقامات	جمال الغيطانى
○ ملك الشغل	ابتهال سالم
○ حصاة فى فم العنكبوت	أحمد دمرداش حسين
○ لورى لويس (قصة هندية)	كوليان سيو ترجمة : سامى فريد
○ صندوق .. وراء الكواليس (مسرحية)	محمد السيد سالم

قصة

كتاب التجليات
السفر الثانى
المقامات

جمال الغيطانى

فاجتمعنا لمعانٍ ، وافترقنا لمعانٍ ، أما الأمر فظل محصورا فى أربع حقائق الأول ، والآخر ، والظاهر ، والباطن

(مدْرَج)

. . تعبت ، نعم ، أنا الغريب الحائر ، الراحل ، الغائب ، الموزع ، المفرق ، المشتت . أنا المحصور عليه بفقدان الاستيطان . أنا محزوز الرأس من القفا ، كحبيبى ، وصفيى ودليلى فى غربتى ، ومرشدى فى فقدى ، وطمأنينتى فى تيهى . نور طريقى المدلهم الوعر . مولاى الحسين ، الضنين علىّ بما يعلم ، مع أننى لم أضن ، فداخلى مباح ، ومكنونى مفصح عنه . أستغفرك يا من ليس كمثله شىء . فأين أنا منه ؟ أين أين وما بيننا مثل ما بين الثريا والثرى ، ما بين العلو والسفل ؟ . تعبت لما تبددت . وصار وجودى لا يماثله وجود . أحن وأصبو لعل وعسى . لكن خاب فألى ، ما رأيته لم يرو ظمئى ولم يهدىء روحى التى لا أدرى مستقرها ومأواها . رأسى المحسور أو جسدى المنفى عنى ؟ تعبت فتوسلت إلى بنى الأكرمين ، حتى لا أشك فيما عندى ، خاصة أن قديمى يبهت وموجوداتى تهن ، كان ممكنا ألا أبوح بشقاى ، فالكتمان من طبعى ، لولا أنى أمرت بالإفشاء والعلن ، لذا أشهدكم يا أحبائى وإخوانى - جنبكم خالقى ماعانيت - أشهدكم أنا الضعيف ، حزين الفؤاد ، فى كل لحظة وطرفة ، أننى مؤمن موقن وأثق كمسلم بأن الفراق حق ، وأن اللقاء حق ، وأن الصرخة الأولى حق . كذا الإطلالة الأخيرة من الحدقتين ، خفقة القلب الولهى حق ، ودفقته التى لا دفقة بعدها حق ، أن الوجود حق ، وأن العدم حق . البداية حق ، والنهاية حق ، والأسى على ما راح حق ، وأن الجمال حق ، والقبح حق ، والكمال حق ، كذا النقص . أن سماع النداء حقَ والصمم حق ، النطق ، الصمت ، القدرة ، العجز ، والعلم الأعم ،

والجهل الأتم حق . وأن البعد والقرب والدنو حق ، وأن الفناء والبقاء والإصلاح والعطب والبحر والبر والوسع والضيق والقسمة والسلامة والرجوع وعنصر الحياة وشجر الماء والنحرُ والعقاب والمحق والشفاء والمرض والبكاء والضحك والارتفاع والخفض ومداواة الكلوم . . هذا كله حق . كذا الطى والنشر والأسباب الموصلة والأنساب المتسلسلة والشم الرواسى ، والجذور الموغلة الضاربة ، والاتصال ، والانفصال ، والخيال ، والمثال . أشهدكم أن مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان حق . وأن تكوير الليل على النهار حق . وأن الذكرى حق ، وأن النسيان حق . أشهدكم أن الحق حق ، فاشهدوا يا حفاظ ودّى ، ودعاة نسيمى أننى أسلم بهذا تسليما كثيرا ، لكننى أذكركم أن خالقى وخالقكم ابتلانا نحن ثمر النشأة الإنسانية ببلاء ما ابتلى به أحدا من خلقه . إما ليسعدنا وإما ليشقينا على حسب توفيقنا إلى استعماله ، فكان البلاء أن خلق فينا الفكر ، لذا أكاشفكم بأننى لست بغافل أو مستسلم لأحوالى حتى لو أيقنت أن ذلك من طبيعة البشر ، أقمت فى أفق وعيى ، مراصد أرقب منها الدنو الواهن ، وأستشعر هذا الدبيب الرهيف ذا الكنه الغريب ، أقصد النسيان الذى هو عدو . فى دنياى الحسية تباعدت زيارات أبى ، لم يعد يطرق أحلامى . لم أعد أحاور نفسى بعد استيقاظى فأسأل : هل رأيته ، وكيف بدا لى ؟ وقد كنت أسأل فى الشهور التى تلت رحيله عنا . والرؤ ى يا أحبائى أمرها عجب ، منها ما نتذكره ونعيش معه فترات طويلة . ومنها ما نستوحشه ، ومنها ما نتهلل له ونستبشر . ومنها ما ينبئنا أو هكذا يبدو لنا ، ومنها ما يتبدد عند رجوعنا إلى عالم الحس . ومنها ما يعيد إلينا ما تبدد منا ، فنستعيد الشذى والعبق والصوت المفتقد . بعضها نتذكره إثر صحونا ، ومنها ما نستعيده بعد انقضاء ساعات إذا أثارنا أمر ذو صلة ، وقد اتفق لى هذا وما هو أكثر ، وما سأذكره فى موضعه ، لكن ما أعيه ناصعاً أن أبى لم يزرنى فى منامى منذ أمد ، عندما اقترب اكتمال عام على رحيله استرجعت ما مر . بذلت الجهد والمحاولة : فى مثل هذا اليوم رأيته لآخر مرة ، سابع عشر أكتوبر واليوم جمعة ، بعد سنة وافق يوم السبت ، وهذا شأن التقويم الميلادى لحركة الأفلاك ، تثبت الأعداد وتتحرك الأيام ، يتقدم اليوم يوما فيوما حتى يلتحم بموقعه القديم ، يندمج بنفسه ، أول الدائرة آخرها . نقطة البدء نقطة النهاية ، رأيت دخوله علينا عائدا من صلاة الجمعة ، متهللاً ، باسطا ذراعيه ، «أهلا» . مع اكتمال العام الثانى ومجىء السابع عشر يوم أحد ، حاولت أن أتذكر ، أى ثوب كان يرتدى ؟ ما لونه ؟ لست واثقا ، وقلة اليقين تولد الحيرة ، والله يا إخوانى : . . . إن الأمر حيرة . لكن مما يصفى بعض عكارتى ، أننى أذكر الحوار الذى جرى فى مضمونه وليس فى نصه ، سألنى : إلى أى البلاد ترحل ؟ قلت : إيطاليا وفرنسا ، فبدت عليه دهشة البسطاء الأولى ، وفرحة الأب الذى أنجب فسوى ، واكتمل ابنه ، وصار يرحل بمفرده إلى بلاد لم ولن يطأها ولن يراها بعينيه ، تمتم : ماشاء الله ، ماشاء الله . خرجت إلى الشرفة أدخن النرجيلة التى يعدها أخى الأصغر كلما جئت البيت الذى فيه نشأت ، جاء أبى وكان مجيئا هادئا لا تسبقه مقدمات . أراه الآن مستريح الملامح ، راضى النظرات ، وكأنى أراه من صغرى عندما كان نشيطا فى خطوه، والتجاعيد قصية عنه ، أراه على غير ما كان يبدو فى اللحظة ذاتها ، فكأنه أعار مخيلتى صورته القديمة لأراه فيها كلما حاولت استعادته . جلس هادئا راضيا ، ثم التفت إلىّ وأطال . كمن يتزود أو ليثبت ملامحى فى ذهنه الذى سينأى ولا ندرى ، ثم أغدق علىّ من نظراته النسيمية ، وتلك لا يمكن النفاذ إلى كنهها لحظة ترقرقها . لكنها تفصح للغافل بعد تمامها ، وبعد انقضاء أوانها ، فسبحان من له الدوام . وإذا أوتى الإنسان نقاء البصيرة ، وصفاء الرؤ ية ، وشدة التدقيق ، فربما يسأل نفسه : لماذا يتطلع إلىّ هكذا ؟ . ولاتلوح الإجابة من طى الحجب ، وربما تشى بفحواها بعد فوات الأوان . وآه من الفوت ، وعدم القدرة على إدراك الشىء فى حينه ، ليت الجاهل يعلم بما ليس يدرى ، أرى نظراته الهادئة الموشاة بالرضى والسكينة والدعة والرغبة فى التزود قبل الرحيل ، رضا من اقترب ، وطمأنينة من يدنو من التسليم والاستسلام لما قُدّر ، رضا من أتم وأوفى فاكتمل . وقارب على الرحيل ، هذه النظرات الأصيلية الواهنة المشرعة للغروب والمحاق ، فهى بين بين ، لا عصر ولا مغرب ، لا صبح ولا ظهر ، نظرات من دنا وتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى . تطلعوا يا أحبابى إلى ذوى القربى منكم ، ربما ترونها وتعرفونها إذا علمتم ، لكن أنى لكم ذلك ، أنى لكم ؟ . نفس هذه النظرات أغدقتها أمى علىّ بعد حين مقدر ، ولم أنتبه ، ولم أعرف ، ولم أتنبأ حتى ، إنه يعلم السر ، وما يخفى ، فأنى

لى أنا المحدود المقيد العلم بما سيكون ؟ لما طال سكون أبى ولم يحول النظر عنى ، واستمر يسلم ، ويتملى منى ، وأنا غافل ، ولما أقضى الكنه الغامض أردت إنهاء ذلك الصمت فقلت : «تركت مع أمى خمسة جنيهات لترسلهم إلى عمتى» ، قال لى : «وسع الله عليك . وبارك لك فى ابنك وبيتك» . بعد إطراقة حاد خلالَهَا عنى قال : «وجنيه لأسرة عبد الناصر» وأتبع سؤاله بتعبير ، وهزة رأس ، مهونا علىّ الطلب . وعبد الناصر هذا رجل فقير كان من خدام الحسين . يجاور ضريحه القاهرى ، ينفض الغبار عن العتبات المؤدية ، أو يزيل شيئا ما علق بالسجاد أو الرخام ، أو يساعد عجوزا خانه الخطو ، يحمل فى بعض ساعات النهار أو الليل صندوق الأصباغ ، يمضى إلى مقهى الفيشاوى القريب القديم ، كان نحيلاً ، طويلاً ، أسمر ، حاد الملامح ، وقد يحلو لبعض الرواد أن يمزح فيناديه : «عبد الناصر . تعال امسح الحذاء» . إذ يرانى يقبل علىّ . يصافحنى ، يستفسر عن أبى الطيب ابن الطيبين ويوصينى به خيرا . ثم يقطب عينيه : «إنه حبيب الحسين» ، وأقول له «هذا أمر لايحتاج إلى وصية ياعبد الناصر» . فى زمن لا يمكننى تحديده بالدقة المرجوة اختفى . لم أفكر فيه ، ولم يلفت غيابه نظرى حتى أخبرنى أبى متأثرا برحيله ، وأنه فارق أسرة فيها صغار . سألت : أكان متزوجا ؟ قال نعم ، وعائلته فى مقابر الخفير يسكنون حوشا قديما . تأسف أبى عليه لأن الرجل لم يذكره أحد . ولا يذهب إلى أولاده أحد ، ولم ينتبه إلى غيابه أحد ، صار يمضى إلى عائلته ، يقدم إلى الأولاد بعضا مما يفيض عن الحاجة أو يقتصده وهذا أدق من حيث المعنى ، لأن أبى عاش جل عمر لا يفيض عن حاجته شىء . كان يطلب منى أو من أخى إسماعيل لقلة ذات يده . بعد عودته إلى صمته سألنى «أجىء لأودعك فى المطار» . قلت لا تتعب ، اعتدت السفر . ليتنى استجبت . لرأيته بعد مشاهدتى تلك أذكر ضياع الفرصة فأندم ، مع أن اللحظات كلها ولت وصارت إلى عدم . لست بقادر على تحديد اللحظة التى وقعت عينىّ عليه آخر مرة .

بعد نزولى إلى الشارع ، بعد وقوفى إلى جوار العربة الصغيرة رفعت رأسى ، يداه متلامستان ، رأيت أمى ، إخوتى، ولم أر حثيث الخطى الذى هو أقرب إلينا من حبل الوريد ، لا أدرى موقع اللحظة من حركة الأفلاك ، اعذرونى يا إخوان لو أطلت وفصلت ، أعرف أنها لحظة لا تعنى شيئا عندكم لكنها بالنسبة لى عمر ومعنى وهوى ، فاحتملونى ولا تملونى لا أراكم خالقى بعض ما عانيته ، أزعم الآن والسنين تلفنى بكرها والعمر ينطوى كطى السجل للكتب ، أننى لا أنسى ما وقعت عليه عينىّ فى مجمله وليس فى تفصيله ، بعد تبدد الثوابت ، بعد تشتتها فى الكون الغريب ، حاولت مطابقة اللحظة باللحظة ، والموقف بالموقف ، ومن نبع حنينى أروى أحاسيسى علها تتكرر ، لكننى أشبه بمن يحاول رى ظمئه من ظل الماء ، أو ينحت من أريج زهرة شمّها يوما تمثالا لمن أحب . فأين القرب ؟ وأين البعد من البعد ؟ رحت أردد بينى وبينى ، منذ عام لم يكن متبقيا له إلا سبعة أيام ، ستة ، أربعة ، يومان ، وعندما طلع صباح الواقعة كان الأربعاء يقابل الثلاثاء ، عقدت الهمة ، وقصدت زيارة المثوى ، والأربعاء يوم لم يعتد قومى زيارة موتاهم فيه ، قطعت الطريق المترب الأصفر ، والشمس لافحة ، والخلق قليل ، والشواهد حجرية ، علامات على حد الأبدية ، لم ألق عم عبده حارس القبور ، بابه مقفل ، دخلت وحدى ، الجزء الذى يرقد فيه أبى لم يحدّ بسور بعد ، مكشوف للطريق ، وهذا يضاقنى ، وقد عقدت العزم وأضمرت النية على بناء مقبرة أنقل إليها أبى حتى لايكون ضيفا على آخرين ، حتى لايكون غريبا فى رقدته كما عاش ، حتى تكون رقدتنا إلى جواره ، عسى أن تساعدنى ظروفى عسى ، قعدت فوق حجر عند موضع قدميه ، أصغيت إلى رياح جافة حارة تهب فترتد بين الجدران المتقابلة ، والأبواب المغلقة ، حدثت أبى بكلام كثير بددت به صمتى ، عللت النفس أنه ربما يصغى ، وتساءلت عما جرى للجثمان فى هذا العام المنقضى ، وكيف يبدو الآن ؟ كنت كلما جئت أسأل عم عبده : هل جاور أبى ميت آخر ؟ حتى نهاية العام الثانى بقى أبى وحيدا ، تطلعت إلى الأرض المنبسطة ، والجدران العتيقة ، والمصاطب ، والشواهد . رقود يجهل كل منهم الآخر ، جيران لكن لا يتزاورون . ناجيت أبى : لن أغيب ، لن تتباعد المدد بين زياراتى إليك ، قمت بعد مكث ساعة أو أكثر ، بسطت اليدين ، واليدان محل القبض والعطاء ، لذا كان بسطهما علامة السؤال والتسليم ورجاء الإجابة ، والسؤال حال افتقار وحاجة إلى الإجابة ، وعندما بسطت يدىّ ، لمن يرانى ولا أراه ، كنت مفتقرا إلى الكثير ، لى

ولأهلى ولمن صاحبت ولمن أحببت ، لذا سكت ولم أنطق ، بـل توسلت بعينى ورجـوت ، وتلوت فاتحة الكتاب ثم ألقيت السلام مودعاً ، وتراجعت حتى المنحنى حتى لا أولى أبى ظهرى ، استدرت مستقبلا الطريق ، ودمعى نافر ، وقلبى ساجٍ ، كنت بحاجة إلى من يشرح لى القضية فالأمر عسر ، والسر جللٍ ! ، حل العام الثانى ، وفيه تعودت القسم برحمة أبى ، وقد قضيت زمنا أنفى فيه أى خاطرة توحى لى أن بصرى لن يقع عليه ، وأن لفظ «أبى» اختفى من قاموس ندائى ، اسمحوا لى أن أذكر واقعة ربما حوت علامة . إذ حدث بعد رحيله أن ذهبت إلى طبيب اختص بعلم القلوب وجراحتها ، وأثناء تدوينه بعض الملاحظات عن علتى كبسنى خاطر عجيب وإن بدا فى لحظة مـألوفـا معقولاً متزنا ، أليس هذا الرجل عالماً بالقلوب ؟ إذن . . ألا يقدر على بث الحياة فيما همد منها ، وسكن خفقه ، وبطل هفْوه ، وتوقف نبضه ؟ لم أنطق بالخاطر المباغت ، وتذكرت زيارتى لصاحب لى ميسور حاله ، ولحظة دخولى حديقة بيته رأيت بستانيا عمره يقارب العمر الذى رحل فيه أبى ، حضوره يماثل حضور الراحل الكريم ، فاندفعت تجاهه حتى أنى رأيت فى عينيه دهشة مهذبة . وفى صباح شتوى كنت أجتاز باب بيته عندما رأيت والـد امرأتى أو عيالى ، فعانقته عناقا حاراً وهفوت نحوه ، وكأنى أرى فى كل أبٍ ظلاً من ظلال أبى ، غير أننى دائـما أرتد ملومـا محسوراً ، وأوعر الآلام ما يقع عند التيقن من استحالـة الغرض . هذا مقطوع به فانتبهوا . يوم تبلى السرائر فما له من قوة ولا ناصر ، جنبكم خالقى - وجنبنى - السهو ، والإهمال ، والغفلة ، والزلة . فى ذلك العام الثانى ، كم رأيت ، من رجـال يشبهـون أبى ولم أتـوقف لأنـقب ملامحهم ، بل إننى كففت عن تأمل أقاربى الأقربين ومحاولة تلمس الشبه الخفى ، أتذكرون يا إخوانى فى السفر إلى الحق اكتمال العام الأول على رحيل جمال عبد الناصر ؟ . ميدان العباسية والطرق المؤدية مزدحمة غاصـة . الوفـود تترى ، والجماعات تتوالى ، والخلق كثير ، والممر وبهو المسجد يفيض بالورود . فى العام التالى لم يعد الجمع هو الجمـع ، وفى الثالث قـلَّ المـدد ، وفى الـرابـع اتسعت المسـافات وصـار الضـريـح وجهـة المخلصـين الأشـداء المحبين . صار ما نظنه قريبا بعيدا والله غالب على أمـره ولكن أكثر الناس لايعلمـون . لكننى أستأذنكم بإتمام مناجاتى والإفضاء بمضمونى ، فأقول إننى رأيت غرباء ، فقراء لم تتح لهم فرصة الوقوف بين يديه يوما . لم يعرفهم وعرفوه ، رأيتهم يسعون إليه فرادى ، يتوقف القادم من الـريـف أو أحشاء المـدن ، يطلبـون لـه الـرحمـة ، والله يـا أحبابى رأيت يـوما عجـوزا تبكى تقعى أمام الـرخام البارد ، ولاتخشى عيون وأرصاد الجلف الجافى الذى بدد ومنع آثار صوته ، وصادر من شدا له يوما بالغناء الجميل ، وشوه السيرة الزكية . استخف قومى فأطاعوه فكانوا من الخاسرين . آه . . كـل شىء يجرى إلى أجـل مسمى ، والذكرى تمضى إلى مستقر لها . . النسيان ، آه . . كيف كـان مـرور عـام عـلى استشهـادك يـابن بنت الحبيب المصطفى ؟ من زارك سراً ، ومن ذكـرك علانيـة ، ومن أقسم عـلى الثأر لـك ؟ . وهل يستمـر بكاء الحـزانى فى كربلاء ؟ للذكرى أطوار ومراتب ، فأبى الذى كان يبدو لنا بعد شهر من رحيله ليس هـو الذى ذكـرناه بعـد سنة ، ومولاى الشفيع الذى أينع فى قلوب المحبين النادمين بعد عـام ليس هو من تبكيـه دموع من عـاشوا زمنى . كـذا عبد الناصر . وسيجىء اليوم الذى لن يذكـر فيه إلا فى السياق العابر ، ثم يلوح زمن يبهت فيـه هـذا كله ، فالغوث يا إخوانى المحبين . كيف يمكن صون ماكان من حشر الماضى وبعد المستقبل الآتى ، وصعوبة المسافات ، كيف ؟ من أجل هذا خـرجت وحاولت . وجـاهدت ، حتى وصلت إلى سـادتى فى الـديـوان ، وألقيت عنـدهم بركبى ، وحططت رَحْلى ، وفصلت خطتى ، وكـان من أمـرى ماكـان ، ولم أعد ، أعدَّكم انقضى وكم تبقى ؟ مرشدى من بعد مولاى الحبيب الشهيد ؟ إذا تحركت إلى من ؟ وإذا اجتمعت فبمن ؟ وإذا افترقت فعمن ؟ كل ما مررت به كنت منفصلا عنه حتى وإن اندمجت فيه ، قصيا عنه وإن دنوت . قال مولاى الحسـين ، إنْ اتبعتنى فثمة ما يجب ألا تسأل فيه ، وقد وقع الخطأ منى ، لكننى لم أبلغ بعد الحد الذى تحق علىّ فيه الجفوة الأتم مع أنى كتمت ولم أبُح فى مواضع كثيرة كان لابد أن أسـأل فيها وأستفسـر عنها . فإلى من أحيل شيئا من نَصَبى وحيرتى ، هذا كله ثقيل علىّ ، فأنا وإن بدوت ثابتـا راسخا وأحيـانا جهْـما صعب التقبل فإننى أرق للناظر ، وأشف مما يخيل للرائى لا إله إلا هو يعلم السر وما يخفى ، إنه على كل شىء قدير ، بكيت لأننى فى نـأى دائم عنى وعمن أحببـت ، وكـل

ما تعلقت به يفلت منى . صرت معلقا فى فراغ عتيم ، ما من نجوم بادية ، ولا يابسة مأمولة ، افتقدت العلامة وتاهت الدلالة ، فتذكرت قول شيخى الأكبر سيد العارفين محيى الدين ، إن الهم يولد كبيرا ويصغر كلما دام واستصحبه الإنسان ، حتى إن المعاقب بالضرب ما يحس به إلا فى أول ما يقع به مقداراً قليلا ، ثم لما يتخدر موقع الضرب فلا يشعر به ، كذا الأحزان . كثيرا ما أحاول جاهداً استعادة صوت أبى ، وعبثا أحاول ، فالأصوات أول ما يستسلم للنسيان ، ثم تتبعها العادات الصغيرة ، كطريقة النظر إلى الموجودات ، وحركة الأيدى عند الحديث ، والاضطجاعة ، ولوازم الحديث ، وهيئة الضحك ، والإطراق عند التفكير ، وجوهر الحضور ، يندغم هذا ، وتبهت الفواصل ، ثم يتلخص الوجود الذى كان فى لفظ «أبى» «أمى» «صاحبى» ، وددت سماعه لكن لم يتيسر ذلك ، تمنيت الرجعى إلى منزل الأصوات الباقية لكن عبثا التمنى . نطقت بعتابى لمولاى وصفيى ، وإمامى الحسين . أفى مَثل حالى ينأى الخليل عن خليله ؟ أتصبح قصيا وأنا بحاجة إلى الأنس ، لو بقى الإنسان وحيدا لهلك ، سمى إنسانا من الأنس ، خمسة حروف متصلة أول ثلاثة منها أنس ، وهذا عين الحاجة . فلو انقطع الأنس لا متنعت الأسباب . كنت خائفا فى ترحالى هذا ، لأن وجودى تشتت فرأسى هنا وأطرافى موزعة . لقد جئتمونا فرادى كما خلقناكم أول مرة . كنت وعْيا مكتملا فى كيان منقوص . بكيت وأنا عاجز عن تجفيف دمعى فالصلة مقطوعة بينى وبين يدىّ . ناجيت شفيعى أن يحن علىّ ، فالساعة آتية لاريب فيها . فاصفح الصفح الجميل ، وهنا هفوت كلى إذ رأيت الطائر الأخضر مألوف الوجه لى ، محبوبه عندى ، فطعمى ، رفرف خالد حولى ، وتأهبت لأفتح فاهى مستقبلا زادى ، فأشبع بعد جوع ، وأطمئن بعد خوف ، وأستريح بعد كد ومشقة . لكنه لم يفعل كما عودنى . اقترب مادا جناحيه الضوئيين ، كفكف دمعى ، ونزح من همى ، فدعوت خالقى أن يطمئنه فى أبديته ، وألا يضيمه أبدا ، وأن يعوضه شبابه الذى لم يتمه ، تبعته صاغرا ، مطيعا ، مستكينا ، هادئا ، وأنا لا أعلم المراد بى . مررنا بفضاءات وفراغات لا مقابل لها فى العالم الإنسانى ، لكن انشغالى بمقصدنا جذبنى عن تأملها ، إلى أى محط سننتهى ؟ وأبغض الحيرة الجهل بالوجهة . عند حد معين مقدر اتخذ خالد سبيله فى المجهول سربا ، فعدت وحيدا بدون وحدة إذ أنبأنى حسى الإنسانى أنى مقبل على لحظات عجبا ، ثم بدأ إلقاء المعارف فى وعيى ، فعلمت أننى أدنو من الديوان لكن من جهة تخالف الجهة التى جئت منها أول مرة ، دنوت من سادتى ، انتظرت الإذن . علمت أن قدومى ليس كمجيئى أول مرة ، وأننى مستدعى ، ولست ساعيا ، تطلعت وأنا خِلو من الدهشة الأولى . مولاتى وسيدتى الطاهرة فى الموضع نفسه . وفى هذه المرة ، خيل إلىّ أن إطراقتها تشى بشبه بإطرلقة أمى فحننت ، وملت ميلا ، وتلألأ الإلف الجميل فى عينىّ حتى صرت غير قادر على التزود ، فأغمضت حدقتىّ . ولّيت قبلة إمامى الحسين ، وفاض أساى ، فخاطبته بوجهتى وليس بنطقى . .

- لماذا تركتنى يا قرة أعين ؟

لم يجبنى لكننى أعرف أنه يسمع ما تطنه نفسى ، واجهته بملامح طفل ضل عن والديه فى قفر ، فهجره الأمن والظل والمأوى ، ولما ظهر له مرة أخرى لم يبك ، ولم يهرع محانقا ، إنما وقف صامتا يعاتب ، ويشكو ، إنها اللحظات التى تمهد للبكاء المرير ، فيها الخوف من عودة الوقت المر والوحدة ، والفرحة باجتماع الشمل . ولما تصارع هذا كله غلب الخرس ، وغاب النطق . تقول رئيسة الديوان :

- تشكو التعب ؟

أوجز . .

- مابدأت منه أعود إليه . .

تقول لى :

- اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا . .

- هذا يقينى . .

تقول لى :

- ومن ضل فإنما يضل عليها . .

- ليس للإنسان إلا ماسعى . .

ثم ينزل صمت . جاءنى الإذن بالنظر إلى اكسير قلبى ، ونن بؤبؤ عينى . .

عندى طيف عتاب ، وغمام أمل ، وعبير رجاء ، فكيف لمن هو مثلى أن يعاتبه ؟

– مولاى . . لا أرجو إلا المودة فى القربى ؟

يقول الشفوق ، نزهة الناظرين ، وموضع الإنصاف :

– إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه . .

– أوّلى شوق ، وآخرى تودد إليك .

يقول :

– ألم أقل إنك لن تستطيع معى صبرا ؟

أتضرع :

– يا نبع الصفاء ، يا مشرق المودة ، تعذبنى قلة حيلتى ، وصعوبة الطريق .

يقول ميراث الوارثين ، ودرة أصداف القرار المكين :

– إنك كادح إلى ربك كدحاً فملاقيه .

– يا إمامى ، لم يعد حالى حالى ، جئتك ملوعاً بالفقد ، ربما أطلعتنى على ما أفلت منى . . افتقدته أكثر . .

يقول صاحب الثغر العذب المنكوث بعصا الظالمين :

– كل شىء بقدر .

أستمر فى قولى لعل وعسى :

– رأيت بعضا مما سعيت إليه ، هذا حق ، شاهدت ما لم يتح لغيرى ، هذا حق ، صحبتنى ، وهذا شرف عظيم لم يحظ به إنسان من العالمين ، لكننى كنت متفرجاً ، مبددا . لم أك فاعلاً . .

يقول مراد الطالبين ، ونهاية مقصد الساعين :

– وجودك محدود وتبغى وجودا غير محدود . .

أهتف :

– أعنى –

يجيبنى :

– أعن نفسك . .

أتوسل :

– تبهت الذكريات عندى . .

يقول :

– اسع . .

أفيض :

– ياحبيبى . يا مغرب الأسرار . يا لطيف المنن ، يا رقيق الإشارة ، ما أبغيه لحظة تبقى ولا تفنى . .

يقول :

– كل يوم هو فى شأن . .

أشرح :

– مجرد لحظة عابرة ، تقع فيها عينى على من فقدت ، على من ضاع منى ، على من طواه العدم . .

يقول شفيعى :

– لا يغنى أب له ابن .

أقول :

– لكننى قصرت . .

تقول سيدتى ذات اللطف النورانى :

– بل ضيعت ما ضيعت . .

أستفسر خجلا :

– ماذا ضيعنى ، وفى أى حيز فقدت ؟

يبتسم :

– ألم أقل إنك لن تستطيع معى صبرا .

ارتددت إلى صمتى ، ضاق اللفظ واتسع المعنى ، صعب المراد واستغلق المقصود ، وصار ما أراه قريبا بعيدا ، غير أنى خفت الفقد فنطقت :

– وعزتك ، عندى . ستجدنى صابرا ، ولن أعصى لك أمرا . .

وهنا سمعت مولاى الحسن طيب القلب :

– جمال ، أتحنا لك ما رأيت لأنك صدقتنا فيما جئتنا

له ، لكن المتاح مقدر بأول وآخر ، وحتى تقر عيْنا فإن منتهاك لم يحن بعد . .

وهنا نطقت رئيسة الديوان :

- أم تظن أنك مقدر بوجود لا يبلى وعمر لايفنى ؟؟

أجيب :

- لا وجلالك عندى .

تقول :

- كل من عليها فان . .

أهمس حزينا الحزن كله ، أسيانا الأسى المر . .

- عفوك يا نقية ، رضاك يا طاهرة ، كان أملى استعادة ما ضيعته ، فإذا بى أضيع ما تبقى لى ، ظننت أننى وصلت ، بينما أنا فى عين الفصل . ظننت أننى اجتمعت ، وأنا فى عين الفرق . .

ينطق إمامى :

- لست مهملا ، ولن تترك سدى . .

ينزل قوله بردا وسلاما علىّ . تقول رئيسة الديوان :

- أمامك المقامات ، فسلم وافهم واكتم . دليلك شيخ العارفين محيى الدين . .

وهنا غمرنى خوف ، ألم يحتز رأسى ، ألم يفرقنى عن بعضى ؟ هاهو يقف مهيبا ، بالضبط كما رأيته أول مرة ، لمحت شبها يجمعه بعظيم ممن عرفتهم أول فتوتى ، وبداية تلمسى الطريق ، الشيخ أمين الخولى الذى أنار بصائر عدة . وليس هذا بالمقام المناسب لأفصل معرفتى به . رأيت شيخى محيى الدين بن عربى يقبض على قلبى فى كفه اليمنى ، يفك المنديل المنسوج من الضوء الغروبى وموشى بظلال النجوم ، يبسط راحته فيفك أسره ، يسعى قلبى ، نعم . . يمشى ، قلبى أنا المنتزع من وطنه الذى هو صدرى ، ها هو حىّ ينبض . هذا خفقه ونبضه ، أتعرف إلى الخفقة المتعبة التى أصغى إليها الأطباء طويلا فى دنيا حسّى ، قبل أن يصرحوا لى بتعب قلبى ، نتيجة علة قديمة ، وكأنه لا ينقصه إلا عطب مادى ، مع أنه ناء وفاض . ها هو يسعى . ثم يسجد . يسجد على مرأى منى أمام الديوان كله ، يستدير تجاه مولاى الحسين ، أصبح قلبى يرى ، فالقلب فى الصدر أعمى لأن الصدر حجاب عليه ، والآن له رؤ يته ، يختار وجهته بمنأى عنى ، فأنا التابع وهو المتبوع ، يتناوله مولاى الحسين بيديه ، يرفعه ، يتأمله . يهمس إليه بما أجهل ، يسلمه إلى شقيقته الطاهرة النورانية رئيسة الديوان . تنظر إليه . تغدق عليه الرحمة ، فيهدأ مَيَدى ويكف زلزالى . ليس بوسعى إلا المراقبة فلا أعلم المراد بى أو بقلبى ، كفانى رضا أن الحبيب أحاطه بأنامله ، وأسبغ عليه العناية ، وبث النفس العطرى حوله ، رئيسة الديوان تطيل النظر . تمسك جنبيه ، تباعد ما بينهما ، فينفلق كالثمرة ، ينقسم إلى قسمين موصولين برقيقة واهية . فينفصل ويتصل ، فى دنيا حسى . خفت إجراء عملية لإصلاح علتى ، عندما علمت أننى أغيب عن وعيى ، وأن الطبيب المداوى يشق صدرى ، ويستخرجه ، ويغرز فيه المشرط ، والرباط ، كنت أجزع ، ولا يغمض لى جفن كلما تخيلت ذلك ، وهاهو قلبى منفصل عنى ، ولست بفاقد شعورى ، ولا أدرى المراد بى وبه ، ها هو قلبى شطران ، يفيض ما بداخله ، تتدفق أحزانى ، فيضا لا ينقطع ، وسيلا لا ينتهى ، عديدة لاحصر لها : حزنا على ما ولى وافتقد وهذا أعظمها ، وحزنا على أحبابى الراحلين ، وعشقى القديم وآمال لم تتحقق ، وحزنا على ديار فارقتها ، وأرض أخرى لم أكن بالغها إلا بشق الأنفس ، وحزنا على أمسيات لطاف ، ولحظات قصار اتصل فيها الود بين العيون ، وأصغيت فيها إلى الأحبة إصغاء جميلا ، ولحظات ودعت فيها ، حزنا على الشفق ، ونزول الغسق ، وحزنا على نسمة لن ترجع ، حزنىَ الغامض مجهول الكنه والأسباب ، وحزنى الداهم المفاجىء الغتيت الذى يقبضنى من كافة جهاتى . وحزنى السارى عندى على مهل فيكرر شربى ، ويعتّم هواى ، وحزنى على أحزانى . يفيض هذا كله من قلبى ، حتى أنى تعجبت ، كيف اتسع حيزى لهذا كله ؟ لاحظت أن سيد عرش قلبى ، والمتولى على خفقاته يردد الطرف بينى وبين مكنونى ، فرق فؤادى لى ، وصعب علىّ حالى ، دمعت دمعتين . وهنا تناولت رئيسة الديوان قلبى كالوليد ، وعلى مهل غمسته فى وعاء الحنين ، ثم غمسته فى وعاء الشوق . ثم الآمال ، ثم الرجاء . ثم بللته بالرضى والصبر الجميل ، ثم جمعت

أحزانى التى فاضت ، واستخلصت لبّها ودسته فى غرارة كيس قلبى الدفين ، ثم غسلت هذا كله فى الشفق الوردى ، وهذا جوهر وجودى وخلاصة سرى الذى لم يطلع عليه مخلوق ، فاحفظوه عنى يا هواة ودى . حفظكم خالقى من كل سوء . لما فرغت رئيسة الديوان نظرت إلىّ ، فتعاظم عندى الوداد ، ورأيت فيها هيئة أمى عندما تتأملنى صامتة ، تنطق فى سكوتها بما يعجز اللسان عنه من حنو ، ورفق ، وشفقة بى . تمد قلبى إلى شيخ العارفين ، يلتفت إلىّ :

قلبك عندى أمانة . .

أسأل :

- لم ؟

- حتى لايتحول . .

أولّى بوجهى تجاه حبيبى . أنطق من حزن وخوف . .

- أتنفينى عنك ؟

يقول أنور الجبين :

- هذا شيخك فى مقاماتك . . اتبعه ، واخلص ، تكن من الكُمّل . .

إذن . . أوصانى تاج فؤادى ونبراسى . فأسلمت أمرى ، وسكن ميدى . لكن بقى عندى خوفى من شيخى ، خوف التلميذ فى مواجهة أستاذه وخشية المريد إذ يخلو إلى شيخه ، ورهبة الطالب الذى يجد فى أثر مطلوبه ، بقى خوفى ، والخوف لايكون إلا مع الجهل ، فلم أدر ما سيصير إليه أمرى مع شيخى . خفت ، مع أنى لم أخف ، عندما صحبت مولاى الحسين ، فهو الأمن وإن أخافنى ، وهو الرضا وإن أسخطنى ، وهو الرحيم بى وإن كدرنى أو عاقبنى ، أما فزعى الأكبر الآن ، أن يكون هذا آخر عهدى به ، لا تدرى نفس ماذا تكسب غدا ، ولا تدرى نفس بأى أرض تموت ، لم أصرح بما عندى ، وإن أيقنت أنه ما من شىء يخفى على سادق ، غير أننى لم أتأكد إن كان شيخى يحاط علما ؟ فارقت مركز الديوان وعندى حنين إلى قلبى ، حنين لا يصحبه خفق . فقلبى منفى ، صار لى قانونى الخاص وحالى الذى لاحال مثله ، هاهو شيخى الأكبر يسعى ، يخطو مهيبا ، لاتنقص المسافة بينى وبينه ، عبرنا منازل الديوان ، والحنين إلى سادق يشتد ويقوى ، ألم يغسل فيه قلبى ؟ . تبدو من بعد سحيق شجرة ، أو تكوين يشبه شجرة ، ازداد اقترابا ، هذا جذع بعيد فى أسفل سافلين ، وفروعها ضاربة فى أعلى عليين ، لايقدر بصرى على الإحاطة بها ، وكلما اقتربنا ازددت يقينا باستحالة وصفى لها ، أو تصويرها لكم . ولكننى باذل جهدى غير مدخر ما فى وسعى ، وخالقى المعين ، فلا شبيه لها فى الأوصاف التى أعرف :

- تلك شجرة الخلق . .

أخذنى البهْت ، وفى اللحظة ذاتها ائتنست بشيخى هو سيد العارفين الذى اهتديت على يديه قبل أن أراه ، وصحبته قبل أن ألقاه ، وحدثنى قبل أن أسمعه ، وشرح لى قبل أن يعلمنى بعضا مما يعلم ، وزادنى اطمئنانا شبهه الغريب بشيخى أمين الخولى - رحمه الله - غير أن ما شاب أمنى ، وكدر طمأنينتى أنه هو الذى حزّ عنقى ، وهذا أنا ، المحكوم عليه بالا يأمن أبدا حتى فى لحظات أنسه . شيخى الأكبر يحدثنى :

- تلك شجرة لم يرها آدمى قبلك ، فابشر بالحظوة لكل مخلوق من إنس وطير وحيوان وجن ، ورقة هنا يبدأ برعمها مع بدئه فى الحياة الدنيوية ، ثم تنمو مع نموه ، لا تتقدمه ولا تتأخر عنه . إنما توازيه ، تخضر مع شبابه ، وتصفر مع شيخوخته ، وعند الأجل المسمى يدب إليها الوهن ، فتسقط عند تمام النضوج ، إذا نضجَ الثمر سقط ، وتلك لحظة مقدرة فى اللوح المرصود حيثما كان وما سيكون . .

أصغيت ، ما أطّلع عليه لم يره بشر إلا المصطفون من الكمّل ، مع ذلك أضمرت فضولا ، لم أفه عنه ، ولم أصرح به ، حول اللوح المرصود ، تمنيت لو أقف على مصيرى . وما هو مقدر . ومصائر إخوانى ، لم أبح الآن إذ يسعى شيخى وأسعى خلفه ، كنت أرى الفروع والأوراق فى جملتها ، وليس فى تفصيلها ، حيرنى مصدر الضوء الخفى . فلم تعهده عينىّ فى دنياى ، سمعت ما يشبه الصراخ أو الاستغاثة فوجف فؤادى ، وتبلبل خاطرى ، ثم هدأ حالى لما عرفت أن هذا مصاحب لسقوط أوراق وانفصالها عن أغصانها ، وأن آجالا حانت وتمت ، رأيت أوراقا تتهاوى ، وكأن رياحا خفية هينة - تحملها قبل ذهابها إلى الهوّ السحيق ، وقع عندى أسى ، فأوانى

خريفى كذا مطلعى ، والخريف يا أحبابى حد بين حدّين ، كالفاتر بين الماء الساخن والبارد ، وكالصوت بين المخافتة والجهر ، وكالتبسم بين الضحك والبْكاء . وكالإغفاءة بين النوم واليقظة ، وكالنوم بين الموت والحياة ، مرَج البحرين يلتقيان ، بينهما برزخ لا يبغيان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان . استوثقت أن كينونتى خريفية ، لذا قدر علىّ الأسى الدائم المصاحب لى حتى فى ذرى بهجتى ، والذى يدفعنى إلى الصمت المفاجىء ، أو الإطراقة المباغتة ، بدون أن يبدو علىّ أو يلوح عندى ، وظل هذا مجهولا لأقرب أحبتى ، عدا اثنتين ، الأولى أمى ، والثانية سأبوح لكم باسمها ، إذ أنها ليست مصاحبة لى فى نشأتى الأولى ، رحم الله أيامى مع الأحباب الخُلّص ، ولو اتسع المجال ، وتيسرت السبل ، فسأعقد فصلا خاصا بالخريف ، فالحديث طويل والأمر جلل . رأيت أوراقا لم تزل بعد خضراء تبتر فجأة ، تهوى ، واستحال علىّ رؤ ية المقر . قلت لشيخى الأكبر :

- أين نبتها وكيف غرسها ؟

قال لى إن الشجرة المثمرة إنما تنبت بالحبة التى ينمو بها أصلها ، فإذا غرست تلك الحبة ، وغذيت ، وربيت ، نبتت وفرّعت ، وأورقت ، واهتزت ، وأثمرت ، فإذا نظرت تلك الشجرة رأيتها فى تلك الحبة التى نبتت منها هذه الشجرة ، فالحبة فى البداية نطفة حتى أظهرت صورة الشجرة ، والشجرة فى النهاية بها ظهرت فأظهرت تلك الحبة ، فهى من الوجود ، وهى للوجود . . قلت :

- لا أفهم . .

قال لى إن مثال ذلك تاجر عمد إلى فراشه وبزّه ، فطواه فى خزانة ملكه وعبأه أثوابا بعضها فوق بعض ، فأول ثوب دجه وطواه هو آخر ثوب أظهره وأبداه .

ثم قال لى ، إن كل شىء فى الكون الحسى من الحوادث كالنقص والزيادة ، والغيب والشهادة ، والأعمال والأحوال ، والقول والفعل ، والتوق والذوق ، ولطائف المعارف . . فمن ثمرها . كذا البعد والقرب ، والمقامات ، ومناجاة العارفين ، ومشاهدات المحبين ، وعالم الصورة والمعنى . .

ثم قال لى : ما أنت إلا ثمرة من ثمارها ، وطرح من طروحاتها . .

ثم قال لى : أعرف ما تفكر فيه . . لكنك لو أردت الإحاطة بها فأنت فى حاجة إلى عمر يماثل عمر الكون لكننى آتيك بما تقدر عليه وأقدر ، قبل أن يرتد اليك طرفك انظر . .

يتأخر عنى ، لماذا لم يتقدمنى ؟ سبحت رأسى حتى نقطة لم أستطع التقدم بعدها ، تطلعت لو أن قلبى معى لانخلعت ضلوعى وتصدعت من خفقه ، أواجه غصنى . أحدق إلى وريقتى ، حاولت النظر إلى نقطة التقاء غصنى بفرع الشجرة لكننى لم أقدر ، تمنيت أن أدرك قوته واحتماله ، واستنتاج المتبقى ، واستعصى على ، فالظلال مبهمة ، و التشابك وعر ، تلك حياتى ، الآفل منها والمقبل ، كل قديمى ومحدثى ، وما سأصير إليه أراها خطوطا نحيلة على الورقة التى لا أدرى متى ستهوى ؟ غشانى الحزن الخريفى الذى أعرف . الغروبى الذى طالما أوجعنى الوجع الهين . كأنى أرى عمرى بعد الختام والقفل تمنيت لو شرعت فى المكوث حتى أوقن أن ورقتى لن تسقط أبدا ، أن أثبتها بيدى ، أن أرعاها أن أرقبها لكن أين يداى ؟ ومن يمكننى . لو أعرف الآن متى سأقضى ، وإلام المصير ؟ فى اللوح المرصود . .

تطلعت بعينى المثقلتين بكسوف ثقيل إلى شيخى فى الطريق :

- وما السبيل ؟

- اسأل سادة الديوان . . هذا ليس عندى . .

وما السبيل إليهم . وهل أراهم مرة أخرى ؟ كيف الطريق إلى معرفة المحو و الإثبات ؟ غمزنى شيخى فى مؤخرة رأسى :

- ارحل . . ولا تكن ممن أقام وحل . .

- إنى من الراحلين أبدا . لكننى أود لو أرى . .

قاطعنى :

- أنظر . .

فاطعت . رأيت الأشكال كلها من طول وعرض ،

وانحناء ، واستقامة ، واستدارة ، وتثليث ، وتربيع ، تلك الليالى كلها . الشروق والغروب ، والفجر ، ومصادر الكآبة . والبراعم التى تنبت الحنين ، وغصون الامال الرطيبة ، وجذور الكدورة . وتشابك هذا بذاك ، وثمر الانقباض ، طافت بى الخواطر وحمت حول مصدرها . أوقفنى عند البدء ، فنفذت بالبصر الحديد إلى ليل بعيد . تلك ذراتى مشتتة فى دعاء أبى وخلاياه . وتلك كامنة عند أمى . رأيت شطرى من أمى يلتحم بجزئى من أبى ، وأنا شىء ولا شىء . التفت إلى شيخى ، أى أننى درت برأسى التى هى كلى . فهم عنى بالصمت ، سمح لى فسددت البصر إلى ورقة أمى ، دهمتنى فزعة إذ رأيت وهنها ، وضعفها ، واصفرارها ، عكمنى حزن وفرانى ضيق ، تلك مصيرها إلى انفصال وشيك ، لو دار بى هذا الخاطر قبل ذهاب أبى لنحت النواح الثاقب ، لوليت فرارا وملئت رعبا ، لكننى تألمت ألما مصيره إلى محو . بررت ذلك بأن هذا مصيرى أيضا . وربما كنت لها من السابقين لكننى جاهل لا أدرى . دعوت خالقى أن يذهب عنها الصفرة ، أن يبيد وهنها . أن يبدله اخضرارا لكن هل رأى أحدكم يا أوليائى ورقة شجر ، تخضر بعد صفرة ، أو تينع بعد ذبول ؟ إذا رأى أحدكم مثل هذا فليرشدنى ، ليدلنى . دلكم خالقى على الطرق الآمنة ، والدروب السهلة الموصلة إلى الأمان وجنبكم سكتى المعطشة . . آمين !

لكنى ماذا جرى عندى ؟ وقد كان مجرد خاطر ؟ فراق أبى أو أمى يهمى فى مقلتى الدمع !! مالى أوشك على الخضوع والامتثال لرحيل أبى ؟ والتعايش مع يقينى بأننى لن أراه أبدا ؟ مالى أَسْتَبِق فأتخيل أحيانا أحزانى على إقلاع روح أمى ؟ مالى أحزن لنفسى ؟ حتى أننى لأرثى وجودى وأوانى المغيرب قبل تمامه ؟ مالى ؟ وماذا جرى لى ؟ والله أنا فى حيرة مذمرت بأخطارى ، الأمر حيرة ، الأمر حيرة !!

يأمرنى شيخى أن أسدد البصر ، أرى تلك اللحظة من هذه الليلة ، جدران حجرة فى بيت قديم قريب من الأزهر . لمبة الغاز مطفأة فى الغرفة الوحيدة التى لاتؤدى إلى غرفة أخرى . مسامير مدقوقة فى الجدار ، علقت إلى رؤوسها البارزة جلابيب أبى ، وفستان أسود لأمى ، وقميص داخلى بصلى اللون ، سبحان من أنعم علىّ بالكشف فجعلنى أرى اللون فى العتمة ، والمعنى الغائر فى العيون ، فى الركن حشِيَّة يتمدد فوقها أخى الذى ظهرت ورقته قبلى ، اسمه كمال ، لم أر أخى الأكبر ، واسمه خلف ، حل به الطوى قبل البسط ، تلملمت أيامه القصار وانطوت ، مضت لم يتم برعمه ، ولم يمتد غصنه فى شجرة الكون ، أما أخى كمال هذا فقد رأيته ولم أره . رأيته فى العمر الذى ينسى فيه كل شىء ويمحى من الذاكرة الواعية ، إذ غاب عنا ، وأنا ابن عامين إلا أربعة أيام ، فسبحان من له الدوام ، فى الناحية اليمنى مرتبة محشوة قطنا ، يتمدد فوقها من هما أصلى وفصلى ، رأيت قفة من خوص مجدول بها ثياب ، وأربعة أرغفة شمسية من خبز قريتنا ، فوق صحيفة مطوية وكيس تفوح منه رائحة ملوخية ناشفة . هذا موقد غاز ، وتلك حلة من نحاس ، وهذا براد شاى من الصاج الأزرق ، منقط بدوائر بيضاء ، وأربعة أكواب من زجاج . أبى بين النوم واليقظة ضجر . أرق قلق ، يتذكر ما قاله عمر النوبى خادم فندق الكلوب العصرى إنه عند الأرق يناغش امرأته ، يطلبها فيهمد فينام .

هكذا وقفت على أول مشروعى ، ورأيت أول سعيى فى الحياة الدنيا ، عندما سعى شطرى من أبى ليلتحم بجزئى من أمى علمت أن برعمى فى شجرة الكون ، مسقى بالضجر ، والأرق ، والقلق ، والضيق والخشية من الغد الآتى ، علمت أننى بدأت غريبا ، وسأعيش غريبا كأبى ، كما خلقنا كل شىء نعيده . سأنتهى كما بدأت ، هذا ما لازمنى وما صاحبنى ، بعد أن رأيت ما رأيت خشيت ما لا يجوز الخشية منه ، ألا أوجد مع أنى وجدت بالفعل . ماذا كنت سأصير إليه لو أن النوم غلب أبى ؟ لو أن أمى لم تستجب ؟ لو أنه استلقى على الظهر واندفق منيّة فى حلم ليلى ؟ لو أن الذرّات المؤدية إلى تكون ضلت طريقها اليه ؟ ماذا لو أن أمى لم تخرج فى ذلك اليوم ولم تعبر الرحبة ، ولم يرها أبى ولم يسأل الشيخ عبد اللطيف : ابنة من ؟ فيجيبه : أزوجها لك ؟

- تساؤل طالما راودك . .

بوغت ، شيخى الأكبر يصغى إلى سريرتى ، يبتسم لى ابتسامة لم ترحنى ، قال لى قبل أن أنطق :

- بل تمنيت . .

تألمت ، قال بتأن بالغ :

- بلى . . وددت أبا غيره . .

- هذا بعيد عنى . .

- وكنتِ تخجل من التصريح بوظيفته ، وعمله كساع أسبلت جفنىّ كبديل لإطراقة رأسى :

- كان ذلك فى زمن جاهليتى ، قبل هدايتى وانحيازى إلى الفقراء أمثالى ، ومحاولتى تبديد الظروف المؤدية بهذا إلى فقر ، وذاك إلى ثراء . .

- هذا حق ، وما ذكرته أنا حق . .

- سيدى . . لم أتخيل الفراق أبدا ، كنت أصغى إلى القرآن الكريم يصف يوم الهول الأكبر ، يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، وأحزن لمجرد تصورى أننى سأشغل عنهما يوم الحشر الأعظم . .

يقول شيخى الأكبر :

- كنت صغيرا ، ضعيفا ، فى حاجة إليهما .

أتضرع :

- مولاى ، أنت تقسو علىّ . .

- يا ولدى ، أنا أعلم الناس بما كابدت ، اعلم أن الشفقة ملازمة لسفرنا هذا ، لكن للحقيقة قيظ مقض موجع ، يا بنى ما من سؤال إلا وله جواب ، فتأهب لتحل بمقام الاغتراب . .

- أيطول مقامى ؟

- ستلقى ماكنت ستصير إليه لو أن ذراتك المكونة لوجودك افترقت وضلت ، وما سعت . .

- وأبى ؟

- أيهما ؟

- أبى الذى من أجله خرجت . من أجله جئت إلى الديوان .

يبتسم ، لكنها ابتسامة تقضقض سكينتى . .

- أتذكره ؟

أتوجع :

- مولاى . . لست بضنين .

يملس شعرى :

ارحل . .

أدرك أننا ننأى عن شجرة الخلق ، نفارق نموها وطرحها ، كمالها ونقصانها ، نلج خلاء كله عماء ، أعى أن الظلال التى رأيتها تتخلل الغصون والأوراق ماهى إلا المصائر البديلة ، أنتبه إلى شيخى الأكبر يخاطبنى بلا صوت ، بلا نطق ، تخرج المفاهيم من عنده إلى عندى .

- لما كان الخالق كل يوم فى شأن ، كان تقليب العالم من حال إلى حال مع الأنفاس ، فلا يثبت العالم قط على حالة واحدة ، لأن الله خلاق على الدوام ، ولو بقى العالم على حالة واحدة زمانين لاتصف بالغنى عن الله ، ولكن الناس فى لبس من خلق جديد فسبحان من أعطى أصل الكشف والوجود المتنزه فى تقليب الأحوال والمشاهدة لمن هو كل يوم فى شأن . . فافهم !

جمال الغيطانى

ملك الشغل

ابتهال سالم

- ١ -

أمشاط بلا ستيك معوجة الأسنان . ملاعق من الحديد الزهر . أوان لا يوجد بينها وبين النار عمار إلا مرة واحدة . عدد ليس بالقليل من المرايا ذوات أحجام مختلفة . بنس شعر . ملاقيط . دبابيس . إبر خياطة . علب ورنيش . بضائع متناثرة على جانبى الطريق وأطرافه فى شارع ضيق طويل تتفرع منه حارات على اليمين واليسار ، على أبوابها يفترش الباعة بضائعهم فوق مزق من القماش والكرتون المبعثر بإهمال ، على جوانبها عربات يد تحتوى إيشاربات ملونة ومناديل وقمصان نايلون وصور ألوانها فاقعة ، وأخرى محملات بالبرتقال واليوسفى والبطاطا والعجوة المكشوفة التى يتكاثر عليها الذباب وغيرهن من العربات المحملات بالطبول والطراطير وقطع الجيلاتى المربعة (أم صاغ) .

صوت الباعة فى الشارع مختلط بأزيز عجلات عربات الكارو . ترام فى منتصف الشارع يحبو وآخر . . . يركب الكمسارى على رأسه كى يصلح من السنجة المخلوعة . . أتوبيسات بأرقام شبه ممحوة مكتظة بالبشر تترنح يمنى ويسرى ، يدور بعضها حول بعض فى الشارع الضيق الطويل حتى تصل فى امتداد نهايته إلى الطريق العمومى الذى تمر به الأتوبيسات غير المكتظة والسيارات الأجرة والملاكى .

فى الحارة الثانية على اليسار . يوجد حمار يقف على بابها بالعرض وآخرها سد . أما العربة الكارو فملقاة وراء ظهره يتوسطها برسيم مبعثر وروث وماء مجارى .

حاولت عبثاً الدخول إلى الحارة التى وصفها لى بعض الناس وقالوا : إن الحاج محمد يقطن بها ، لم أنجح إلا بالاستعانة بشابين كانا خارجين لتوهما من الحارة أزاحا الحمار فتمكنت من القفز من دائرة الروث إلى الدخل .

بيوت الحارة بلا أرقام ، كل بيت مائل على كتف أخيه كمجموعة من العجائز يسند بعضهم بعضا بلا عكاكيز .

سألت بعض النسوة القابعات على مدخل دارهن عن بيت الحاج محمد أشارت إحداهن بسبابتها إلى المنزل قبل الأخير ، صعدت عشر درجات ملتوية من سلم بلا درابزين تكاد الدرجة الأولى منه تلتصق بالباب الخشبى للدخول المفتوح نصف ضلفة .

- ٢ -

رَنَّ جرس المدرسة معلناً انتهاء الحصة الأخيرة .

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

اتجهت وزميلة لى صوب باب الخروج وقد كنا متواعدتين منذ الصباح على الذهاب إلى الحاج محمد بعد انتهاء اليوم الدراسى أحمل بإحدى يدى كراسات مضمومة إلى صدرى ، واليد الأخرى المليئة بآثار الطباشير أحمل بها حقيبة صغيرة كالحة اللون فوقها كتاب .

مررنا فى طريق عودتنا على بضعة محلات افتتحت حديثاً ، كانت الزينة واللافتات تملأ الشارع . تختلط اللمبات الملونة بأشعة الشمس الحارقة محدثة انعكاسات على عينى . أما صوت الميكرفون فكان يعلو ويعلو بعبارات الترحيب وأغنيات الفرح القديم منها والحديث ويكاد يخترق أذنى وأنا أعبر الشارع إلى محطة الأتوبيس .

كانت أشعة الشمس تخدش عينى وتلذع وجهى المتصبب بالعرق وأنا أقف على نفس دائرة مكانى وأستند بظهرى على نفس العامود الحديدى للمحطة الذى يزداد صدؤه عاما وراء عام وأرى نفس الوجوه العبوسة . . تلك الوجوه التى أضحت كبصمات سوداء فى وجه النهار المخنوق ساعة الظهيرة .

– أووف . . ياساتر ! هو الأتوبيس دائما يتأخر ويلطعنا اللطعة دى ! قالت زميلتى وقالت . كان صوتها يأتينى كهمهمات فارغة . يأتى الاتوبيس أولا يأتى . . لم أعد أتساءل أو أندهش منذ سنوات مضت .

كان جالسا على أريكة مرتفعة ارتفاعاً بيناً عن الأرض متكئا بإحدى يديه على مسند قريب وممسكا باليد الأخرى طرف نرجيلة معلقة فى فمه الذى تصعد منه حلقات دخان دائرية ، يرتدى جلباباً طويلا يستر إحدى قدميه ويكشف عن جزء من الساق الأخرى المثنية بواسطة القدم الموضوعة على الأريكة ، ووراءه نافذة صغيرة مفتوحة الضلفتين ، على قاعدتها (قلة) ذات غطاء أسود اللون .

لم يك فى الحجرة الضيقة المربعة الأضلاع غير ثلاث أريكات تتوسطها طاولة بيضاوية الشكل وحصيرة تبدو مستهلكة تفترش الأرضية يجلس الحاج محمد السمسار (ملك الشغل) كما يسمونه فى الحارة على الأريكة التى فى منتصف الغرفة والمواجهة للباب الذى دخلت منه .

لسعات الشمس تكاد تحرق جلدى . . رأسى يكاد ينفجر من الصداع ، وساقاى قد كلتا من الوقوف وكادتا أن تذوبا على الأسفلت . . فى صدرى صرخة مكتومة . . ورغبة أن يحدث شىء مألوف ولو مرة واحدة .

ها هو الأتوبيس يأتى متعكزا على عجلاته المتهالكة ، أكوام اللحم والعظام تهرع إليه .

– ياللا بسرعة اجرى حتتأخر على الحاج محمد .

صاحت زميلتى بصوت عال وهى تركض فى اتجاه الأتوبيس . الصداع يزداد حدة والدوار يتصاعد .

كانت عيناه الجاحظتان مصوبتين نحوى ، تكادان تفترسان وجهى وجسدى النحيل . كانتا كدوامتين فى بحور موغلة فى العمق . «غريقة» لمن لا يعرف العوم . . ولم أكن لا أحسن العوم فقط ، بل لا أعرفه بتاتاً !

أشار لى بطرف النرجيلة أن أجلس . . جلست بحذر على طرف أريكة جانبية – لحظة صمت . . توغلت فيها عينى داخل صورة كبيرة الحجم معلقة على الحائط ذات برواز سميك أضلاعها غير متساوية . . يبرز منها وجه شديد الشبه بالحاج محمد لكنه أكبر سنا . قطع صوته المتهدج الأنفاس ، المحشرج من آثار الدخان ، شرودى أمام الصورة .

– فيه مكان فاضى ليكى ومدرسة عيال . المرتب ستاشر جنيه ليا منهم جنيه كل شهر . قلتى إيه ؟

هالنى أن يحدد بتلك السرعة ما انتويت الكلام فيه . ابتلعت ريقى وأنا أهز رأسى إلى أسفل بالإيجاب .

الصداع مستمر فى حدته ، الدوار مازال يتصاعد ، والإحساس بالغثيان يزيد . . كل الأشياء أمام عينى مقلوبة رأساً على عقب .

لا . ليس اليوم فليأخذ الإتاوة اليوم الثانى والثالث إننى متعبة . . متعبة . قلت بصوت مخنوق لم يسمعه غيرى . ضاع فى الزحام كما ضاع الأتوبيس الذى رحل بدونى .

صوت المذياع مازال يدندن فى أذنى ، وجدتنى أسير

متساقة إلى حيث المحلات المزركشة والفترينات المزينة بلمبات كهربائية ملفوفة فى سحر الألوان والأقمشة والأحذية والأجهزة .

- ٣ -

نفس الوجوه العبوسة والعربات الكارو والأرض المفترشة بالبضائع المهلهلة السيئة الصنعة والحارات السد والسلم المعوج الدرجات .

- الحاج محمد بيقولك إنه مش فاضى يقابل حد .

كل يوم . . لمدة شهور . أسمع نفس الجواب بعد فصل من المدرسة لأنى لم أدفع إتاوة كل شهر أجرة السمسرة للحاج محمد (ملك الشغل) .

الحارة نفس الحارة لم تتغير والترام والعربات الكارو وخطواتى اللاهثة المطبوعة على تعاريج أزقتها . . فى داخل طير جريح ينزف ، قد قُصّ جناحاه بأيدى صياد ماهر الحارة نفس الحارة . . والطريق أمامى طويل من الزقاق الذى يقطن فيه الحاج محمد إلى الشارع العمومى الذى تمر فيه سيارات الأجرة والملاكى .

بورسعيد : ابتهال سالم

عدد خاص
عن
القصة العربية

تصدر مجلة «إبداع» فى أول شهر أغسطس القادم عددا خاصا عن القصة العربية . يضم دراسات نقدية عن الرواية والقصة القصيرة . ونماذج من القصة القصيرة فى مصر والوطن العربى .

وأسرة تحرير المجلة توجه الدعوة إلى سائر النقاد والقصاصين فى مصر والوطن العربى للإسهام فى تحرير هذا العدد الخاص ، حتى يكون وثيقة هامة تضاف إلى الوثائق الأدبية عن القصة العربية فى العصر الحديث

وترسل القصص والدراسات بالبريد ، أو تسلم باليد ، على هذا العنوان

(٢٧ ش عبد الخالق ثروت - الدور الخامس - مجلة إبداع - ص ب ٦٢٦ - السيد رئيس التحرير) تليفون ٧٥٨٦٩١

حصاة فى فم العنكبوت

أحمد درداش حسين

كانت الكثبان الرملية النازفة من التجويف الدامى الذى أحدثته الحفارات الهادرة بالأرض قد بدأت رحلتها غير المرئية عائدة مرة أخرى إلى نفس التجويف الذى راح يبسط لها ذراعين على شكل أخدودين متسعين تتصل حافتهما فى مواضع متقاربة بنخلات شقت بطوها وهى لم تزل بعد فى طور النماء ، لتصبح مداساً لأقدام العابرين إلى الخواء ، ورغم هذا استمروا يتنافسون فى نبش قاع التجويف ، ولم تتوافر لديهم الرغبة قط فى تأمل الخطر المحدق بهم ، كما لو كانوا قد عز عليهم أن يموتوا معرضين للهواء الطلق . ولكن سواعدهم لم تكن بقوة سواعد الأمس العفية ، فضراوة المنافسة الناجمة عن قلة ما يلفظه التجويف من معدن إزاء عددهم المتنامى يوماً بعد يوم قد جعلت الأثرة المشوبة بالقسوة تسرى فيهم مسرى السوس الذى يبقى على ملامح الضحية ويتناول أعماقها فى روية ، حتى يحولها إلى شىء أشبه بطائر محنط يخال من يراه بريشه اللامع وعنقه الممطوط أنه على وشك التغريد ، بينما هو قد فارق الحياة منذ بعيد .

- حفنة التمر بأجر يوم ! ؟

وتردد برهة ، ولكن القشعريرة التى شملته بتأثير برودة الغروب المنذرة بحلول ليل الحفارات الموحش حسمت تردده فبسط راحته بالأجر وتناول بالأخرى حفنة التمر . . فعصير التراب المعلب لم يعد يجدى إزاء هذا الجوع الطائر فى الأثير ، والذى حط على عيونهم وراح ينسج فيهم سلاسله المشدودة إلى طاحون الذات النهمة أبدا ، حتى فرطهم إلى شظايا تتصادم كالعناكب فى خضم تيارات الصقيع الناجمة عن ليل الحفارات المترامى ، والذى لا يحده شىء سوى الخواء .

وتعثرت عيناه التائهتان فى دروب وحدته المقفرة التى لا يسمع فيها رفة جناح ، بفتات النخيل المتناثرة تدوسها بقسوة نفس الأقدام التى عانقتها يوماً والصدور صاعدة نحو الدفء الكامن فى تلك الثمرات الصغيرة ، والتى ظلت تفيض بالحرارة فى أشد لياليهم برودة ، حتى أجهز عليها المنشار .

ارتفع صوت الموسيقى المتلهب حتى طغى على أزيز المولد الذى ينشر الدفء داخل ذلك « الكرڤان » المطل عليهم فى تحد من فوق ربوته ، فتعلقت نظرته المثقلة بالأسى بتلك الأفرع الحديدية النامية على قمته لتحط عليها الرسائل الوافدة عبر الأثير حاملة أقدارهم . « الكرڤان » !! . هذا الجحر العامر بالخواجات المنكبين الآن ومنذ سنين لم يعد يذكر عددها على خرائطهم

الألكترونية يزحون بأصابع آمرة صفوف النخلات اللاهبة بالتمر صوب التروس الباردة للحفارات ، من أجل مزيد من التنافس وبصيص من المعدن !! . بصق نواة ، ثم دفع على الفور بتمرة أخرى إلى تجويف فمه ، وراح لسانه يتحسس بحنو ملمسها الدافىء قبل أن يجهز بأسنانه المصطكة بتأثير الدوار الذى تنشره تلك الحفارات الهادرة ، والتى لا تكف عن الغوص فى لحم الأرض ليتسع جرحها وينساب النزيف الرملى مغرقا فى مسراه كل ما يصادفه من شجيرات الزيتون المتألقة بثمارها ، رغم دنو حتفها .

- حطت طائرة المسؤولين . .

أطلق بصقة بلا نواة . . لقد جاءوا عبر الفضاء الموبوء ليتقيأوا فى الآذان غيرتهم الدعائية المحنطة على ذلك التراب المهدر من زمن تحت سنابك الحفارات العاديات بلا توقف فوق فسائل النخيل . أطياف موسمية وحين تأتى من الفضاء تتراءى لهم عن بعد بوجوهها الضاوية تحت وهج الفلاشات ، والشىء الوحيد المشترك الآن بينهم هو تلك الخوذات التى اعتمرتها الأطياف قبل أن تمس بأقدامها التراب . تحوم حولهم بآذانها الموصدة ، التى تنفرج فى ترحاب كلما تباعدت شفاة الأجانب حتى لمجرد التثاؤب . عيونها متعالية لا تبصر ألق الزيتون ، ولكنها تستجيب على الفور للأوامر الضوئية الصادرة عن تلك الخرائط الألكترونية اللعينة ، التى يبدو أنها لن تتوقف أبداً عن طلب الحفر .

مهلا . نافورات الخواء ! لن يمضى هذا الحفر أبعد من ذلك ! نهايته وشيكة ، وبحفنة من أصابع ناسف الصخر يسهل الحصول عليها بثمن بخس ، حيث تعرض بسلال التمر فى ليالى الموت المتصلة دون نهار . وبها يطوق نفسه ، ثم يعانق فى شوق ذلك « الكرڤان » الذى استلب أحاسيسهم الإنسانية ، ليرحل الأجانب وخرائطهم اللعينة إلى الفضاء ، وتسلم النخلات وضروع العنزات من الفناء .

كان الكانتين الخاص بهم مكوناً من شرائح خشبية مرقطة بثقوب تلدغ من خلالها الحفارات بدوارها رءوس من بالداخل . وفى الداخل كانوا متحلقين فى صمت حول جهاز البث الملون بأرواحهم المتخمة بأوزار الصراع اليومى الدائر فى قاع التجويف الآسن الهواء . ومن بين دخان الأنفاس اللاهثة خلف الفرص المتابعة فى شريط الوهم الساطع بالألوان ، راحت تتراءى له تلك الوجوه النسائية الصارخة بالدعوة ، وعيونها الملونة بالغواية مسلطة عليه فى إلحاح ، فبدأت تخبو التماعة الإصرار فى عينيه ، لكنه لم ينتظر واستدار بصعوبة ، ثم أطلق ساقيه فاراً من سحرها وراحته تحجب عينيه . ولم يكن قد قطع سوى أمتار قليلة حين دهمه الأثير المسيل للعاب ، وراحت تنساب فى عينيه وعبر راحته المتشنجة عليهما تلك الوجوه النسائية وعيونها الفيروزية تتماوج بنعومة دافئة وهى ترشف بشفاهها اللدنة عصير التراب المعلب . وشمله سعار وحشى بصق على أثره تلك التمرة السلحفاة المتشبثة بلسانه ، واستسلم لذلك الدفء السريع ، والسارى من بين ساقيه إلى قمة رأسه . . تجشأ مرة وثانية وبعدها طوح بالعلبة الفارغة إلى الخواء الذى امتصها دون أى صوت مثل آلاف الأخريات .

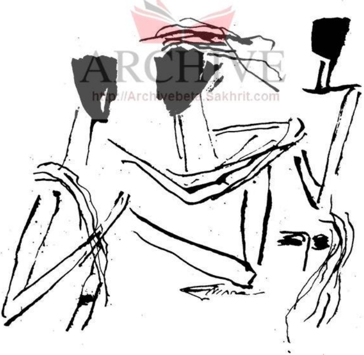
وراح السعار ينفث فيه هواجسه السوداء تجاه تلك التمرات الصغيرة التى باتت حفنة منها تلتهم كل أجره عن سخرة يوم طويل ، وعناءه . عناء الديدان الزاحفة فى أنفاق وحدتها المجدبة ، يراق على مذبح الأسعار التى تمنح لفائف التمر ! . هاجس تلو آخر وعيناه تدوران بلا هوادة بالجذع تفتشان من أى ناحية تأتيه ، حتى استقرتا على بقعة ناضرة فيه ، فهوى منشاره المسنون بلظى هواجسه العمياء على الجذع المنسابة جذوره عبر الصخر ، والعارى فى نفس الوقت من أية مقاومة إزاء نوايا البشر . وراحت حركة ساعديه الآلية ، ورأسه المترنحة معها تذبان بقع الندى المتهافتة ، على النصل الساخن للسلاح ، لتحلق من جديد ساحبة ضمن السرب الشفاف ذرات البخار المتطايرة من منخريه على إيقاع حشرجة أنفاسه المتلاحقة .

وأخيراً راح الجذع السامق يستجيب لنداء الجاذبية الذى تحداه طويلاً ، ومع دوى ارتطام القمة الدافئة الظل بالأرض ، انطلقت من عقالها تلك الريح الأزلية التى

تمصد ذابلات الجذور ، وأحالت الهواء حوله إلى كتلة باردة رمت به فى غيبوبة توقفت فيها أنفاسه فترة ، ثم عادت تتردد بعدها بقدر سمح له بأن يزحف بينها راحته المقرورة تواصل غربلة الرمال التى أضفت عليه شحوبها ، من بين أصابعها باحثة عن تلك التمرة التى لفظها من قبل ، ومازال طعمها فى فمه . وعندما أحس بشىء مألوف يلامس سطح راحته التى جمدت دماؤها قبضها فى عناء ، ثم راح يجرجر جسده الذى غطته الريح بكفن من الأعشاب اليابسة ، صوب قبضته ، وهناك انكبت شفتاه الظامئتان إلى الدفء على سطح راحته تلتقطان ذلك الشىء المألوف من بين الرمال ، مع اختلاجة فوز يسيرة ترمش أجفانه .

وعلى ضوء النهار الشاحب برماد الحفارات عثروا عليه متصلباً وقد امتلأت لحيته بلعاب جاف رغم دفء ملمسه الخارجى ، فأسبلوا عينيه فى عجلة خالية من المشاعر . لكن الشىء الذى حيرهم بعد ذلك حين تذكروه فى معرض مشاحنتهم اليومية ، هو تلك الحصاة التى أبصروها محشورة بين فكيه ، والتى من فرط عجلتهم لم يكلفوا أنفسهم عناء رفعها ! .

القاهرة : أحمد دمرداش حسين



لورى لويس

قصة هندية

بقلم : كوليان سيو
ترجمة : سامى فريد

« كوليان سيو » Kolian sio كاتب هندى شاب يعمل بإحدى وكالات النشر فى كلكتا ، صدرت له رواية ومجموعة من القصص نشرت جميعها ، وترجم معظمها إلى عدد من اللغات ، أما قصته هذه فقد نشرتها له فصلية تصدر فى كلكتا بعنوان Quest وذلك فى شتاء ٦٢,٦٣ وكان للمؤلف من العمر وقتذاك ٢٧ عاما . والقصة «لورى لوريس» صدرت كذلك ضمن مجموعة short story Intevnation التى جمعت عدداً من القصص العالمى من مختلف أقطار الأرض : من الولايات المتحدة وفنلندا وإيرلندا وهنجاريا ومصر والاتحاد السوفيتى والصين وغانا والفلبين وبولندا لمشاهير الكتاب والقصاصين فى كل منها .

من الأدب الهندى الحديث
لورى لويس

كان أول لقائى بلورى لويس فى الحارة خلف منزل ابن عمى خلال أجازة الصيف ، وكنت وابن عمى نكترى دراجة نحاول أن نعلم نفسينا معا كيف نركبها عندما فوجئنا بذلك الصبى واقفا أمام بوابة المنزل المقابل وعلى وجهه ابتسامة يغتصبها ، وكلما اصطدمنا بعامود إضاءة أو انكفأت بنا الدراجة ضحك . حاولنا صرف انتباهنا عنه ومضينا نواصل تدريبنا ، وكان سقوطنا وتخبطنا يزيدان باضطراد . كان الدور فى (الركوب) علىّ ، فنزل ابن عمى وأمسك (العجلة) بينما رحت امتطيها ساندا نفسى إلى الحائط ، ثم دفعت الحائط بقدمى فاقلعت بها طائرا بطول الحارة ، وفى منتصف المسافة ، وبينما كنت أحكم قبضتى على المقود إذ بى أضغط على (الفرامل) دون قصد منى فتتوقف الدراجة دفعة واحدة ، ثم تهوى مقرقعة . حاولت أن أنهض غير أن فردة حذائى اليسرى كانت محشورة فى مكان ما فى الدراجة فمضيت ساقطا ، وفى النهاية خلعت الحذاء كان ثمة من يضحك بصوت مرتفع .

قال ابن عمى (صه يالورى)

وسألت : « من يكون هذا الكلب » بينما أنا أعرج باحثا عن بعض الدرجات أجلس عليها .

أجاب ابن عمى : « إنه لورى لويس . . واحد من هؤلاء الإنجلو بورمويين الذين نزحوا إلى هنا فى الكريسماس الماضى ، أخوه إدجار فى فصلى ، ياله من أحمق لقد فروا من بورما عندما دخلها اليابانيون » الآن تذكرت الأخوين ، لقد كانا هناك فى المدرسة منذ ما لايزيد على شهرين ودائما ما كانا يرتديان قمصانا من الكاكى وبنطالات حتى الركبتين كما لو كانا فى الجيش أو ما شابه . كنا زمن الحرب ، وكانت كلكتا قد نالت نصيبها من اللاجئين ، وصل الأقارب والأصدقاء بالمدينة ، بعضهم وليس معه إلا ملابسه يحملها وراء ظهره . واستقر الجميع فى بيوت أقاربهم وأصدقائهم .

قال لورى متوددا وهو يتجه نحونا « معذرة ، أتريدانى أن أعلمكما ، وغمغمت مديرا ظهرى ، وفى نفسى من الآلام مثل ما فى ركبتى «لماذا لا يقصر بعض الناس اهتمامهم على شئونهم الخاصة » لكن لورى لم يسمع فمضى إلى الدراجة ، ورفعها عن الأرض ثم هزها وفى رشاقة بالغة راح يمتطيها ، ووقفنا نرقبه وهو ينطلق بها عبر الحارة ذهابا ثم وهو يستدير بها عند طرفها الأقصى فى مهارة ، ويعود منطلقا بها نحونا . وترجل عنها بحركة خفيفة سريعة قائلا « إنها ليست غاية فى الصعوبة . . سأريكما » واستسلمنا فى خضوع مأخوذين بالعرض الذى قدمه لمهارته .

كان معلما بالفطرة ، وصبورا سريع البديهة ، وكان سلوكه يتسم بالمكر والمراوغة بطريقة يصعب معها تعنيفه ، لكنه نظرا لكونه الأطول قامة والأكبر سنا فلقد أصبح الوضع محتملا .

ظللنا نحو ساعة على هذه الحال عندما أطلت عمتى من نافذة بالطابق الأول وسألت ما إذا كنا نريد ليمونادة ؟

« نعم ياماما » أجاب ابن عمتى ردا عليها . رفعت عمتى ثلاثة أصابع ولوحت بها إلى ابن عمتى متسائلة ، فالتفت إلى لورى وسأله :

« هل تريد بعضا من الليموناده يالورى ؟ »

أجاب لورى : « نعم »

«نعم رد ابن عمتى ، وتوارت عمتى داخلة .

ارتقينا الدرج واحدا وراء الآخر فى طابور . كان الدرج من الحديد المطاوع حلزونى الشكل يقع خلف البيت بسلماته الناقصة التى كان على المرء أن يحسب حسابها كلما صعد ، وكان ابن عمتى دائما ما يردد « حذار هنا ! » ثم « انتبها هنا ! » .

على مائدة الغداء كان ثمة ثلاثة أقداح كبيرة ملأى بالليمونادة تتأرجح على سطحها مكعبات الثلج وقد تكثفت على زجاجها حبيبات الندى ، وبينما نحن نعب منها بملء أفواهنا دخلت عمتى حاملة صينية عليها كمية من الكعك ، ثم جلست ، وسألت لورى :

« ألست تقيم مع مسز روبنسون ؟ »

أجاب لورى فى هدوء يشوبه الخجل « نعم ياسيدتى »

« أظن أنها عمتك ؟ »

« نعم ياسيدتى ، شقيقة أبى »

« متى وصلتم ؟ »

« فى منتصف نوفمبر »

تلت ذلك فترة صمت كنا خلالها ساكتين ، تنبهت عمتى لصمتنا فنهضت وغادرتنا إلى المطبخ ، فبدأنا الكلام . .

« نعم ياسيدتى » قالها ابن عمتى وهو يضحك مستهزئا .

« أوه ، كف عن هذا الآن » قلتها عابسا فى وجهه ، فلقد كان هو المضيف على أية حال .

قال لورى : « لقد تعلمتها من طبيب بإحدى الإرساليات الأمريكية » وأضاف : « أثناء خروجنا ، كان علينا أن نمر فى سيرنا على ست قرى قبل أن نعثر على عربة نقل تستقلها ، وكان فينا بعض المرضى . كنت قد اعتدت حمل حقيبة الطبيب أثناء تجواله فى الليل ، وكان كلما التقى بامرأة قال لها « مساء الخير ياسيدتى » ، « حسن ياسيدتى ، كيف الحال اليوم ؟ » ، « قدماك تبدوان جميلتان ياسيدتى » ، وكان لورى أثناء تقليده لملاحظات طبيب الإرسالية الأمريكية ، يستخدم نبرة أنفية مبالغا فيها .

سألته « هل تعبت كثيرا ؟ »

ردّ وهو يرفع عينيه « أووف ! » كان علينا أن نصل إلى آخر قرية عندما جاءت العربة ، وكنا نجرى بأسرع ما تستطيع سيقاننا حملنا .

كنا إذا جلسنا نستريح دقيقتين ، عدونا فى مقابلهما دقيقتين ، لكننا كنا إذا أردنا أن نجلس ولو حتى لمدة نصف دقيقة ، نتمنى أن تطول ساعة ، وعلى هذا كنا نحاول ألا نجلس على الإطلاق حتى الليل حيث نستطيع أن نرقد جميعنا ونغفو للحظة . واستمر الحال على ذلك ثلاثة أيام وثلاث ليال ، وكنا فى بعض الأحيان لانجد الماء . مثل هذا - ونقر بظفره على زجاج الكوب - كان يعد سراباً قاتلا . وتلفت حولى أرى ماإذا كانت عمتى خارج مجال السمع !

قال ابن عمتى : « هيا بنا ، إذا كنا سندفع أجرة ساعة أخرى دعونا لانضيعها » ومن ثم عببنا الليموناذة وقبضنا كل منا على قطعة من الكعك ثم مضينا نازلين إلى حيث تقبع الدراجة « الأجرة » .

بعدها بيومين كنت جالسا بينما كانت والدتى تقوم ببعض أعمال الخياطة وقصصت عليها ماكان من أمر لورى لويس . قالت : « هذا يريك إلى أى حد ينبغى أن نكون شاكرين ، لقد كان لنا دائما سقف يظلل رءوسنا وكميات وفيرة من أجود الطعام لا يوفيها الإنسان حق قدرها » وأضافت متعمدة « إننا لم نعرف مطلقا معنى أن يكون الإنسان ظمآناً » .

قلت : « ذلك اليوم ، أثناء مسيرتنا فوق المرتفعات فى شبيلونج ، كنت أشعر بالجوع والظمأ »

ردت والدتى وهى تهز رأسها كالعارفين بالأمور « كان يمكن أن يكون الأمر أسوأ من ذلك » واستطردت « أما كل هذا السير لأميال والنوم فى العراء . . . » فلقد كان يبدو لى - بينما أنا متربع فوق الأريكة الطرية المفروشة بقماش الشيت الملون ، متخم المعدة بعشاء فاخر - كان يبدو لى جذابا كرحلة ، ولم نكن قد قمنا بكثير من الرحلات منذ غادرنا شبيلونج .

قالت أمى مقترحة : « لماذا لاتدعو لورى يوم الأربعاء ؟ »

والأربعاء هو يوم عيد ميلادى ، فى ذلك اليوم أبلغ الثالثة عشرة من عمرى وسيحضر ابن عمتى ومعه صبى اسمه ليونج لتناول الغداء ، ثم نخرج لتلتقط لنا صورة تذكارية . كانت فكرة سديدة فاتصلت بابن عمتى تليفونيا ليتولى هو دعوة لورى لحضور حفلة عيد الميلاد . .

كان يوم الأربعاء يوافق بعد غد ، وفى تلك الليلة رقدت وقد جفانى النوم أتساءل : ماذا عسى والداى يدبران لهدية عيد ميلادى . كانا يعلمان أننى أرغب فى ثلاثة أشياء فى آن واحد : كلب للحراسة مثل لاسى ، ودراجة ، وفانوس سحرى . وأحسست أنه من الأفضل أن أحصل على الفانوس ، وفى الوقت نفسه أحسست أننى لم أعد أريد لا الكلب ولا الدراجة بعد الآن .

وقد كان ! كنت أحس بما يشبه الإخفاق لمرأى الصندوق فوق المنضدة بقاعة الاستقبال ، وبعد الإفطار أصر أبى - رغم تأخره عن مكتبه - أن يرينى كيف يعمل الجهاز « حتى لا تذهب به إلى محل الاصلاح » .

كان يبدو أكثر انفعالا منى ، ورغم إدامته النظر إلى ساعته فإنه أبقى الستائر مسدلة وظل معنا حتى بلغت حكاية « القط فيلكس » منتصفها .

كان الأمر أشبه بقراءة مجلة فكاهية ، وكل ما عليك عمله هو أن تسأل (خلاص ؟) قبل أن تنتقل إلى اللوحة التالية ، ويقول الكتيب المرفق مع الفانوس « باستطاعة طفل أن يديره » وفى خلال دقيقة واحدة كنت أقوم بتشغيله ، فتنحى والدى عنه على مضض بعد أن أحس أنه لا لزوم له .

كان ليونج أول القادمين ، وقد أحضر لى معه نموذجاً لطائرة ، فأحضرت له الفانوس السحرى ، وبينما كنت أعرّفه بطريقة تشغيله وصل ابن عمتى ومعه لورى ، وقد حمل ابن عمتى لى معه اثنى عشر عدداً من إحدى المجلات الأمريكية الهزلية ، يعلم أننا - هو وأنا - نفضلها ، وعاجلاً أو آجلا يبدأ يقترضها منى . ودفع لورى يده فى أحد جيوب بنطلونه الكاكى وأخرج خاتما ذا حجر أحمر اللون ، دفعه إلى قائلا « إنها ياقوتة من بورما » وأضاف « جربه فى أصبعك » . كان الخاتم أوسع من أصابعى جميعا ، ولم أستطع وضعه إلا حول إبهامى ، وفى النهاية قال لورى : إن بإمكانى أن ألف حوله خيطا ثم أضعه حول أصبعى الوسطى ، وأننى فيما بعد « سوف يكبر أصبعى

داخله » . وفى أثناء الغداء ، حينما دخلت والدتى لترى كيف نقضى وقتنا ، رفعت الخاتم قائلاً « انظرى ماذا أحضر لورى من أجلى » وأردفت « إنها ياقوتة من بورما » ، تفحصتها والدتى متسائلة « ياقوتة ؟ ما أجملها ! لاتنس الآن أن هناك المزيد ، فلا داعى للخجل » ثم غادرتنا . وبينما كنت أعيد الخاتم إلى جيبى قال لورى « إنه خاتم سحرى أعطاه لى راهب بورموى صديق لوالدى . كان شابا تخيفك طلعته ، براق العينين ، طويل الأظافر . . . » وأضاف « وفى إحدى الليالى بينما كنت أنام تحت إحدى الأشجار إذ بى أحس فجأة وكأن إصبعى يحترق ، فاستيقظت ناظرا إلى الخاتم فوجدته يضوى ، ولا أدرى ماالذى دفعنى إلى النظر بين فروع الشجرة حيث وجدت أحد اليابانيين وكان يترصدنا ، وبعد أن انصرف لينادى رفاقه ، ذهبت مسرعا إلى الطبيب فأيقظته وأيقظت الجميع ولذنا بالفرار ، وفى الصباح أخبر الطبيب الجميع كيف أننى أنقذتهم فتقدموا جميعا يشكروننى ويصافحوننى . . »

كان صوته قد ازداد حدة وارتفاعاً إلى حد ما ، بينما اتسعت عيناه وبان فيهما الانفعال ، ثم أردف قائلا « وهكذا ترون مفعول هذا الخاتم » وأعقبت حدة هذه الكلمات الأخيرة فترة من الصمت ران عليها جو من التوتر الفاتر السمج سرعان ما تبدد عندما سألتهم « هل يريد أى منكم قطعة أخرى من اللحم ؟ » وبعد ذلك ختمنا غداءنا بكمية كبيرة من جيلاتى الفراولة وكوكتيل الفواكه .

بعد أن فرغنا من تناول الغداء ، نقلت الفانوس السحرى إلى قاعة الاستقبال وسألتهم « بماذا نبدأ ؟ ، بالقط فيلكس ، أو سهول كولورادو ، أوجو لويس ؟ » . اختار ليونج جولويس ، وسأل ابن عمى « من هو القط فيلكس ؟ » وقال لورى لويس « هذا يذكرنى بآلة عرض الأفلام التى كانت بمنزلنا فى رانجون . . . »

هتفت فى انفعال ملتفتا إليه « هل عندك ماكينة لعرض الأفلام ؟ كم ملليمتر مقاسها ؟ »

رد لورى « أظن ٣٠ ملليمترا »

وهل « عندك مسلسلة السوبرمان ؟ »

« نعم كان عندنا كل أنواع الأفلام »

« كم ثمنها ؟ »

« حوالى عشرون روبية »

« عشرون روبية ؟ لكن الماكينات المعروضة فى المتاجر هنا لا يقل ثمن الواحدة منها عن أربعمائة روبية ! »

أجاب لورى « الماكينة التى أتكلم عنها من صنع بورما ، وهى مصنوعة من أعواد البامبو ، هل تريد واحدة ؟ أستطيع أن أكتب لأبى وأطلب منه أن يرسل إليك واحدة » .

أحسست أننى على حافة الجنون . سألته « وأى الأفلام تستطيع الحصول عليها ؟ »

« كل ما تريد : سوبر مان ، كابتن مارفل ، المرأة العجيبة . . . »

« . . . والرجل الوطواط ، والمصباح الأخضر ؟ »

« نعم . أى شىء تريده »

« وبالألوان ؟ »

أجاب « كلها بالألوان ، تماما كما فى المجلات المصورة »

كنت قد فقدت القدرة على الكلام أكثر من هذا .

سأل لورى « هل تريد ماكينة لك أنت أيضا ياونج ؟ إنها تكلفك عشرين روبية فحسب ، وروبيتان عن كل فيلم » .

أجاب ليونج بعدم اكثرات « اسمى ليونج ، وسأسأل والدى أولا »

قال ابن عمى « أظن أننى بانتظار القط فيلكس ؟ »

وقال لورى وهو يتجه رأساً إلى البيانو القديم الذى نملكه « سأتولى أنا العزف على البيانو ، بينما تعرض أنت الشرائح »

تحولت أنظارنا جميعا إليه فى دهشة ، فلم يكن فينا من يستطيع العزف سألته « ماذا ستعزف لنا ؟ »

رد لورى « لحنا من بورما » ، وأضاف « هل أنت مستعد ؟ » فوضعت الشريحة الأولى فى الفانوس بينما بدأ هو عزفه . كان لحنا مفرطاً فى الحزن لا يناسب جو الحكاية

بأى حال . ضغطت على زر فى الفانوس فخرجت آخر شريحة ، بينما استمرت الموسيقى فى العزف ، وعندما التفت لأنبه العازف ، تبين لى فى عتمة العزفة خافتة الإضاءة أن لورى كان يضرب على المفاتيح السوداء وحدها ، نفس الشىء الذى كنا نفعله قبل أن نتعلم العزف على البيانو ، فهى مفاتيح من العسير ألا تحصل على نغمة غريبة ، حزينة وشرقية ، إذا ما عزفت عليها .

كان مستغرقا فى العزف تماما ، يستعمل يده اليسرى أولا ، ثم اليمنى بعد ذلك ، بينما راحت رأسه تتمايل . ناديته « انتهى العرض يالورى ؟ » فاستدار ناحيتنا ببطء وعيناه تبربشان . قلت « سنشاهد الآن جو لويس ، ولا أحسب أننا سنحتاج إلى الموسيقى بعد ذلك » .

* * *

قبل أن نخرج إلى السينما ، رحت لأخبر والدتى بعزفنا ، فأعطتنى حافظة فيها عشر ورقات مجعدة من فئة الروبية .

وصلنا مبكرين عن الميعاد فرحنا نتطلع إلى « الإفيشات » والإعلانات عن « التحف » التى ستعرضها الدار «قريبا» . كان العرض القادم لفيلم عن الحرب ، وكانت ثمة لقطة منه غاية فى الروعة عن معركة جوية ، فبدأنا نتجادل حول مزايا طائرات كل من الحلفاء وأعدائهم فى موقف كهذا . وبينما نحن نتكلم تركنا لورى مبتعدا . نظرت فى ساعتى قائلا « هيا ندخل » ، فهتف ليونج « انظر إلى لورى ! » .

كان لورى بالقرب من مدخل السينما واقفا يتحدث إلى شابين ، عاقدا ذراعيه فوق صدره ، مقلدا وقفة الاسترخاء التى يقفانها . طوح أحد الشابين رأسه إلى الخلف مقهقهاً . لم نجرؤ أن ننادى عليهم أو نقترب منهم ، فالشبان - كما قيل لنا - رغم مودتهم وحسن معشرهم وشهامتهم صخابين خشنى الطباع ، لا يعتمد عليهم . ولقد رأيناهم بعينى رءوسنا يسيرون فى شارع « كادر ينجى » متأبطين أذرع فتيات كثيرات الغمز واللمز والقهقهة . وحدث ذات مرة أننى وابن عمى راقبنا اثنين منهم كانا يتسكعان فى السوق الجديدة ، وفى النهاية تصافحا وافترقا .

بعد لحظة ، ناول أحد الشابين شيئاً للورى ، فأشار لورى إلينا . فأخرج الشاب الآخر شيئاً من جيبه وناوله للورى ، ثم صافحها لورى ، فصافحاه بدوريهما .

سألنا لورى لما رجع إلينا «هل يرغب أى منكم فى قطعة من اللادن ؟»

كنا فى حالة من التردد بين الإحجام والإقدام ، إذ أن قطعة اللادن فى هذه الأيام - خاصة إذا مافضت ورقتها التى كنا ننظر إليها بشىء من الازدراء - لم نكن نستطيع الحصول عليها عن غير هذا الطريق ، هذا بالإضافة إلى ما فيها من سحر وتهاويل بطولة .

تقبل كل منا قطعة منها شاكراً ، أما باقى الغنيمة . فكان قطعة من الشيكولاتة دسها لورى لأمه فى جيبه باحترام زائد .

وعندما خرجنا فى « الاستراحة » طلبت لهم عصير البرتقال ، ومازلت أذكر الخيلاء التى أخرجت بها حافظة النقود ودفعت منها الروبيتين المتكسرتين .

كان يوما رائعا . وكان ثمة بائع نايات يقطع شارع « شاونجهى » وهو يعزف لحن « فى أعماق قلب تكساس » وعند الناصية كان هناك رجل آخر يعزف لحنا على الهارمونيكا ومعه صبى يغنى « أنا !!!!أنا أحبك كثيراً . . . » وكان ثمة جمع كبير من طلبة المدارس العسكرية للقوات الجوية الأمريكية .

لم يكن الغد يوما من أيام الاثنين الكئيبة ، إذ عندما أصل إلى بيتى سآخذ حماماً بدلا من أداء الواجب المدرسى ، ثم أتناول طعام غدائى وأدلف إلى فراشى ومعى دستة من المجلات الفكاهية .

كان مساء لطيفاً رق نسيمه ، وكنت أنا غاية فى السعادة ، حتى حسبت الباقين كلهم سعداء ، على أى حال كان ليونج سعيدا ، إذ بدأ يصفر بفمه نشيد مدرستنا ، وهو لحن من نغمتين أو ثلاث كان يجيدها إلى حد ما .

قال ليونج فى اندفاع « هلموا بنا نذهب إلى بيتنا ، سأطلب من أمى أن تقدم لنا فنجانا من الشاى » .

رد ابن عمتى « لن أستطيع . . فسنذهب إلى حفل زواج . ولقد طلب منى أن أعود فى السادسة » ولوح لنا بأسى وهو ينعطف فى شارعه . كان يعشق حفلات الأعراس ، لكننى كنت على يقين أنه كان حزينا لعدم استطاعته مصاحبتنا .

فتحت والدة ليونج الباب متهللة الوجه . وأسرّ ليونج شيئاً إليها فطأطأت رأسها مقطبة كما لو كان قد أفضى إليها بأمر على جانب كبير من الخطورة .

كان والد ليونج يمتلك مطعماً ظل يديره مدة عامين ، فلما مات تولى إدارته أخ له أصغر سنا منه ، وكان مقدراً أن يقوم ليونج بالمهمة عندما يبلغ السن المناسبة ، كان ذلك إبان الحرب ، وكان المطعم ، مثله فى ذلك مثل غيره من المطاعم ، قد راجت تجارته أيما رواج ، الأمر الذى مكن الأم وابنها وحفنة من الأقارب ، من الانتقال إلى مسكن أفضل ، وهيأ لهم حياة رغدة ينعمون فيها .

جلسنا إلى مائدة الغداء حيث اصطفت أمامنا ثلاث « سلطانيات » من « البورسيلين » سألت (هل ترانا سنشرب الشاى فى هذه « السلطانيات » ؟) .

وعلق لورى ضاحكا فجأة « أوه ، فهمت . نكتة حلوة » فلم نأبه له وتركناه يضحك بمفرده فترة .

رد ليونج « كلا . . فهذه السلطانيات لغرض آخر ، أما الشاى فسنتناوله فيما بعد » وفى خلال دقائق معدودات كانت السلطانيات قد امتلأت لحافتها بحساء الدجاج (بالشعرية) ولم يعد أى منا يحس بميل للشاى بعد ذلك .

قلت أنا ولورى « شكراً . . إلى اللقاء ونراك قريبا » ثم بدأنا نخرج إلى الشارع ، وسرنا صامتين فترة من الوقت .

سألنى لورى « أتدرى ماذا فقدت فى شارع شاونجهى ؟ » « ماذا ؟ »

« سقطت منى بعض النقود ، كانت عمتى قد طلبت منى إحضار رغيفين قلت « أوه . لا بأس . على أى حال لم يكن مبلغا كبيرا » « كلا ، لم يكن مبلغا كبيرا . روبيتان فحسب . أقول اكسب ثوابا وأقرضنى الروبيتين . . اعتبرهما مقدم ثمن آلة العرض . سأكتب لوالدى هذا المساء أخبره أنك من خيرة أصدقائى ليعجل بإرسالها بأسرع ما يمكنه » . .

كنت قد نسيت كل شىء عن آلة العرض السينمائى ، فعادت الإثارة تتملكنى الآن . أخرجت حافظة نقودى ، وبينما أنا أفتحها ، برقت فى ذهنى صورتى وأنا أفعل نفس الشىء أمام البار مشوبة بريبة مفاجئة سرعان ما اكتسحتها أمامها خيالاتى الحارة عن « المصباح الأخضر » و « الوميض » و « دكتور نصف الليل » و « الدائرة » .

عند نهاية الشارع افترقنا ، وطوال طريق عودتى كانت صور « الجبابرة » تملأ مخيلتى . كانوا يواجهون العديد من المخاطر بقبضات الأيدى ، والأقدام ، والمرافق ، والركب ، متدلين من الأسقف ، مطوحين بأثاث البيوت ، ورغم كل هذا فمايزال فيهم من الأنفاس ما يكفى لقول الملح أو عبارات التهكم مثل « عذراً لقبضتى » و « يقابل الكعب بالكعب » أو « مغرم بالنجوم » و « أحلام سعيدة ! » .

لم أكلم والدَىَّ فى الأمر إلا بعد الغداء ، تحدثت معهما عن الة العرض السينمائى من أعواد البامبو والأشرطة التى يتكلف الواحد منها روبيتان قال أبى ملاحظاً « إنها لصفقة عظيمة » وأردف « أنا مستعد لأن أدفع حتى عشرين روبية فى آلة عرض سينمائى »

أحسست بكيانى كله ينتفض من فرط السعادة ، قلت متعجلا « ما عليك إلا أن تدفع ثمانية عشرة روبية فقط ، فلقد دفعت أنا روبيتين مقدما » .

نظر الاثنان إلىّ فى وقت واحد .

قال والدى « عليك أن تعدنا بألا تعطيه شيئاً زيادة . فاهم ! »

قلت « وهو كذلك » وقد بدأ ذلك الإحساس بالارتياب الغامض يعود من جديد . فى تلك الليلة نمت متأخراً . كنت راقدا فى الفراش مغمض العينين أتصور آلة العرض ، وأنا أثبت الشريط السينمائى على البكرة العلوية ، وألف الفيلم ثم أدير الجهاز فيبدأ ظهور الأسماء على الشاشة . هذا هو صاحب المصباح الأخضر يشحن خاتمه فى أشعة المصباح الخضراء التى هى مصدر قوته مترنما بالأبيات التى يقول فى نهايتها « فليرهب كل من يقترف إثماً ، جبروت المصباح الأخضر » وفجأة يغمرنى فيض من إحساسات مضطربة تجعلنى أتخبط فتتبدد أحلامى الوردية .

قلت لنفسى ، وقد تجسدت مخاوفى ، كلمات تفوهت بها للمرة الأولى « مستحيل أنه كان يكذب » وكلما حاولت أن أبعد هذه المخاوف عنى ، كانت تعود لتتراقص أمامى . كنت أرى « لورى » وهو يحدثنا عن الخاتم بصوته الحاد ، وعينيه النفاذتين ، ثم وهو جالس إلى البيانو يعزف على المفاتيح السوداء ، وهو يتناول اللادن والشيكولاته من الشايين ، وهو يذرع الطوار ضاحكا ، متكلما ، وهو فى لباسه الخاكى . . أحسست بالغضب يتملكنى فجأة فصحت « ياله من كذاب أخرق » وأضفت والكراهية تملؤ نى « ونصاب أيضا » .

فى الصباح شعرت أننى أحسن حالا ، ومع هذا تذكرت خلال ارتدائى لملابسى أن جهاز العرض الذى كان يبدو بالأمس فى حوزتى ، لم يعد له وجود على الإطلاق . وهكذا جلست هادئا عند تناول الإفطار فقالت والدتى « ثمة شخص صحا متعكر المزاج هذا الصباح »

سليت نفسى بالفانوس السحرى ساعة أو ساعتين ثم رن جرس التليفون . كان « ليونج » يسأل عما إذا كنت أستطيع الذهاب إليه فى الساعة الثالثة بعد الظهر .

قال « لقد جاء لورى »

« قلت أوه ، متى ؟ »

« حوالى الثانية عشرة »

قلت « هل دريت ، لقد كان يكذب بخصوص أجهزة العرض السينمائى تلك »

« بكل تأكيد كان يكذب »

أحسست أننى كنت غبياً إلى أبعد الحدود ووددت لو أننى ركلت « ليونج » على قوله هذا .

أضاف ليونج « واليوم ظل يلح علىّ أن أدفع مقدم الثمن ، فأفهمته أننى لست أريد جهازا للعرض السينمائى ، لكنه كان مصراً ، حتى أن والدتى سألتنى إذا كان فى الأمر شىء ، فاضطررت أن أقول لها . لم يرقها الحال ، لكنها أعطتنى خمس روبيات لأجله . . لمجرد أن تنهى الموضوع برمته » .

« خمس روبيات ! » بدأت أحس بالغضب والحيرة ، وغمغمت « أنا آسف إنها غلطتى أنا » .

وعندما غادرت منزل آل ليونج فى طريق عودتى إلى المنزل إذا بى أستدير فجأة وأنعطف فى الشارع المؤدى إلى روبنسون حيث يقيم آل لويس .

لم أكن متأكدا حتى مما سأقوله . وعندما فتح الباب ، لمحت حائطا أزرق اللون نظيفا ، ودولاب ملابس مزخرفا منصوب قبالته . كانت المرأة الضئيلة المحطمة الواقعة بمدخل الباب هى مسز روبنسون ، وكان ابن عمتى قد كلمنى عنها ذات مرة .

قلت « لا تؤاخذينى ، فقد جئت لرؤ ية لورى » .

زفرت مطوحة يدها فى اتجاه قريب « إنهم يقيمون خلفنا ، لست أدرى إن كان هنا أم لا ، فهم لا يقيمون معنا الآن » وبدا أنها سئمت الكلام عند هذا الحد فأغلقت الباب ، وكنت ماأزال واقفا على عتبته . تجولت فى المكان قليلا حتى انتهيت إلى طرف البناء ، كان ثمة مدخل منفصل وكان بابه ذو الشمسية الخضراء مفتوحاً ، لاح لى من خلاله طيف امرأة ضخمة تجوس بالداخل فاقتربت . كانت والدة لورى . قالت مبتسمة وهى تومىء برأسها « أوه يا إلهى ، يالها من مفاجأة سعيدة . مساء الخير . . أنت صديق لورى . كم كان لطيفا منك أن تدعوه إلى حفل ميلادك ، تفضل بالجلوس ، سأسأل إدجار عنه أين هو » ثم دخلت غرفة قريبة . تلفت حولى ماسحاً الحوائط المرممة وقطع الأثاث البسيطة بنظرة مستقيمة . كانا يتجادلان بالداخل فيما بينهما « إدجار . . إدجار . . قم ياولدى . أين لورى ؟ صديقه هنا . . »

« لا أدرى ياأمى . . لا أدرى . . بحق الله يا أمى . . دعينى أنام » فخرجت تزفر « أحدهما دائم النوم ، والآخر دائما « فى الخارج » أحسست بالخلاص ، والرغبة فى الرحيل . نهضت واقفاً أقول «الأحسن أن أمشى ، فعلى أن أكون فى البيت فى الساعة الرابعة . . . » سألت « أهى الرابعة الآن ؟ ما أسرع مايجرى الوقت . طبعا لم أعرف أبداً كم الساعة هنا . . كان عندى ساعة منبهة وكنت أعتزم إحضارها معى ، غير أن الخادم السافل سرقها . وكلما أردت معرفة الوقت أرسلت إدجار يستطلع « المزولة » لكنها فى بعض الأحيان تكون مثيرة للأعصاب كما تعلم » ضحكت ثم زفرت قائلة « بودى لو كانت عندى ساعة . . مجرد ساعة صغيرة »

قلت بسرعة « حسن . . إلى اللقاء »

ردت « إلى اللقاء ، بلغ تحياتى لوالدتك »

نزلت الدرجات الأربع قفزاً ، وهرولت مسرعاً قدر ما أمكننى . صاحت بى من وراء ظهرى « سأخبر لورى أنك جئت لزيارته » ومع آخر إيماءة منى لها ، درت حول ناصية البناء وعبرت البوابة إلى الطريق .

التقيت بلورى ثانية بعد أسبوعين ، وكان اللقاء الأخير . كان ذلك قبل يومين من بدء الدراسة ، وكنت مثلى مثل غيرى - منكباً أذاكر دروس الأجازة بحماس شديد . بدأت مذاكرتى فى التاسعة من صباح ذلك اليوم ، ثم توقفت فترة الغداء ، واستأنفت المذاكرة بعده مباشرة . قالت أمى معلقة « هذا يعلمك ألا تؤجل كل شىء للحظة الأخيرة » . صررت على أسنانى ومضيت أواصل الكدح ، وعندما بلغت الساعة الثانية لم أكن قادرا على فتح عينىّ . كانت المروحة تئز وتصفق فوق رأسى فتندفع تيارات من الهواء الدافىء تبعث الخدر فى أجفانى حتى جاءت نتيجة عمليات الضرب المطولة خاطئة للمرة الرابعة . ثم رن جرس الباب . . .

كان لورى واقفا على بعد درجتين أسفل السلم ، معتمدا بإحدى يديه على «الدرابزين» وقد ظهرت على قميصه الكاكى بقع داكنة من تأثير العرق . كان قد أخذ يركض فترة ولم تنتظم أنفاسه تماماً بعد . وقفت فى الباب ناظراً إلى أسفل نحوه دون أن أنبس .

بادرنى « لقد عدت لتوى من المدرسة ، وأمى مازالت هناك مع المدير ، لقد طلب المصروفات قبل بدء الدراسة يوم بعد غد ، فهل تستطيع إقراضنا مائة روبيه حتى يوم الإثنين ؟ إن المصارف مغلقة اليوم وقد انتهى دفتر الشيكات الخاص بوالدتى»

رددت وقد خرجت عن طورى « أمجنون أنت ؟ من أين لى المائة روبية ؟ »

« أقول . . كن ولدا طيبا واسأل والدتك »

قلت مهتاجاً « لقد خرجت »

فغض بصره إلى حذائه برهة ، ولم يزل تنفسه ثقيلا ، ثم رفع رأسه مبتسما وقال « الجو هنا حار . هل أستطيع تناول كوب من الماء » فدخلت أصب له كوباً من الماء وعدت به إليه .

قال « أشكرك » ومضى يشرب بصوت مسموع .

رحت أتأمل أصابعه المتسخة القابضة على الكوب وشعره المبتل غير المرجل ، وجبهته التى خطتها الأوساخ والعرق ، وتمنيت أن يرحل .

توقف عن الشرب عند منتصف الكوب وقال « لقد كان يوما عظيماً »

« أى يوم ؟ »

« يوم عيد ميلادك . عندما جئت إلى هنا لتناول الغداء وذهبنا جميعا إلى السينما وكنا . . . »

قلت « أوه . »

« متى تعود والدتك ؟ »

« لست أدرى » أفرغ الكوب ومد ذراعه بها إلى وقد بدأت يده تهتز فالتقطت الكوب منه فى الحال . كان يبدو وكأنه يتجاوزنى بنظره .

قال « أمى مازالت تنتظرنى فى مكتب المدير . لقد عدوت إلى هنا بأسرع ما استطعت . هل تستطيع أن تدبر لى مائة روبية ؟ »

لم أتفوه بكلمة واحدة .

استدار عائدا وهو مازال يردد بينما هو يهبط الدرج « لقد أغلق المصرف أبوابه فى الثانية عشرة من ظهر اليوم ، لكنه سيفتح يوم الإثنين . . . » لكنه لم يلتفت إلى الوراء مطلقاً . ظل يغمغم كلاماً بينه وبين نفسه حتى وصل إلى نهاية السلم فانحنى يعقد رباط حذائه ثم مضى .

صببت لنفسى كوبا من الماء . شربت نصفه وغسلت وجهى بالباقى ، ثم عدت أستأنف عملى ، وأخيرا استطعت أن أستخرج حاصل عملية الضرب المطولة .

لم نعد نرى أحداً من الأخوين لويس فى المدرسة بعد ذلك ، ولقد علمت من ابن عمتى أن آل لويس قد ذهبوا للإقامة عند أقارب لهم فى دلهى وبعد ذلك خرجوا من ذاكرتى تماماً . غير أننى أمس ، بينما الأولاد فى فراشهم وزوجتى قد أخلدت للنوم آخر الأمر . وبينما أنا مضطجع تؤرقنى هموم عالم الكبار ، أغلقت عينى ، وفى تلك اللحظة رأيت صبيا له من العمر أربعة عشر عاماً ، يهبط الدرج ، يتمتم يائسا ، وقد حمل على كاهليه هموم الدنيا بأسرها .

ترجمة : سامى فريد

فى أعدادنا القادمة ... تقرأ هذه القصص

○ حكاية رجل شارب	محمد زفزاف
○ الشملولة	أحمد الشيخ
○ انتحار بيجو	فخرى لبيب
○ من كتاب نمل	أحمد مختار
○ مواقف مجهولة	طه وادى
○ العزلة	حسنى محمد بدوى
○ حدث هذا فى ليلة تونسية	عبد الرحمن مجيد الربيعى
○ السماء ورقة زرقاء	إدريس الصغير
○ المسافر	ابراهيم فهمى
○ الوجه	عبد الستار ناصر
○ بداية يوم حار	مصطفى أبو النصر
○ الاغتيال	مرعى مدكور
○ الفتاة ذات الوجه الصبوح	محمد المنسى قنديل
○ حيوانات وطيور	محمد المخزنجى
○ العشاء الأخير	سعيد الكفراوى
○ كوميديا رجل صغير	محمود حنفى
○ التجريف (مسرحية)	رجب سعد السيد

صندوق.. وراء الكواليس
مسرحية فى ٣ لوحات

محمد السيد سالم

« اللوحة الأولى »

فى المساء .. حيث خشبة المسرح تمثل أيضا بالمسرحية « خشبة مسرح » فيظهر المشهد وقد أسدل فى الجانب الأيسر من الخشبة ستار أسود ، بينما فى الجانب الأيمن باب يؤدى للخارج وقد التصق بأسفله صندوق خشبى التفت حوله الحبال .

جمعه : (يدخل من الباب ويتجه مباشرة إلى حيث ينظر من فرجة الستار إلى جمهور المتفرجين ليعود فى غضب)
كالمطر الذى يصل كعادته فى ليالى الشتاء . .
كالليل الذى يزحف بطبيعته على صدر النهار . .
كالقدر المتربص بضحاياه يصل الجمهور كل ليلة ، ويحتل مقاعده ، ولا حديث له بعد ذلك إلا عن الحكاية والرواية ، وبهاء كامل بطل الفرقة ، ونجم المسرحية ، آه . . يا بهاء . . يا من صارت حولك كل النجوم رماداً ، « وسبحان العاطى » الليلة وكل ليلة بدون حساب :

كمبوش : (يدخل من الباب فى اضطراب) من ؟ جمعه أبو العيون ؟

جمعه : بشحمه ولحمه يا كمبوش

كمبوش : يبدو أن الستار الليلة سيرفع فى موعده المحدد

جمعه : لم لا ؟ ولم يحدث أن تأخر الليل مرة عن الوصول فى موعده ، لم لا يا كمبوش ولم ينس الموت منذ الأزل كائنا واحداً ؟

كمبوش : دعك من الكلام الآن يا جمعه ، وأرجوك أن تعود إلى مكانك (يشير له نحو الصندوق)

جمعه : هذا المكان لم يولد معى يا كمبوش ، لم أرثه بعد موت أبى ، إنه يا صديقى مجرد حالة استثنائية ، ولكن يبدو أنه من فرط استمرارها قد صارت قاعدة خرسانية لتمثال لا يحمل أى معنى .

كمبوش : جمعه ، بالله عليك ماذا تقصد من وراء هذا اللغو اليومى الذى لا تمل تكراره ؟

جمعه : لا أقصد الا أن مكانى الطبيعى هنا ، أمام من يجلسون وراء هذا الستار ، وليس أبعد من هنا خطوة واحدة .

كمبوش : لعل الحظ يحالفك فى ذلك غداً ، أما الليلة فالمكان كما تعرف ملك للأستاذ ، للأستاذ فقط

جمعه : ما دمت مصراً أنت وغيرك على ذلك ، فليس أمامى إلا أن أظل أنسج من ظلام الكواليس ثوب أكفانى . ولكن إلى متى ؟، إلى متى سيظل وضع اليد تحت الضوء قانوناً ؟ إلى متى سيبقى اغتصاب الأمل ضمن الظواهر الطبيعية ؟

كمبوش : ليس هذا وقت الصراخ يا جمعه

جمعه : ومتى يحين وقته إذن يا كمبوش ؟، وانا أعيش منذ خمس سنوات كما ترون حالة من البيات الشتويفى صقيع الكواليس ، فى ظل الأستاذ .

كمبوش : حين يعرفك الناس ، سوف يرونك يا جمعه

جمعه : وكيف يمكنهم ذلك ، وأنا أتكوم يا كمبوش فى نهاية سرداب ؟

كمبوش : اصبر يا جمعه ، وارحمنى من مرارتك

جمعه : ومن يرحمنى أنا يا كمبوش من عتمة تأكل عينى ، وانتظار كعلقم فى حلقى ؟ من يا كمبوش والأيام كما تعرف لا تلقى فى ركضها المجنون غير المشيب ، ولا تزرع فى وجهى إلا التجاعيد

كمبوش : لا مفر من مواجهة الواقع يا جمعه

جمعه : لا مفر إلا إذا اغتصبت الليلة فرصتى من بهاء كامل !

كمبوش : ها . ها . وكيف يمكنك ذلك أيها الجمعه ، وأنت تعلم جيداً أن من يجلسون وراء هذا الستار لم يكلفواأنفسهم مشقة الحضور إلا لمشاهدة الأستاذ ؟

جمعه : هذا الأستاذ لم يكن هناك أحد منذ خمس سنوات يعرفه ، كان كمثلى الآن نقطة تائهة فى دوامة الزحام

كمبوش : لعل ذلك ما كان ، أما الليلة فهو بطل الفرقة ، نجم الموسم

جمعه : لم يصنع ذلك وحده يا كمبوش ، فهناك من يصنع كلماته الطريفة ، ومن يصممون له تعبيرات وجهه وألوان ثيابه ، ناهيك يا كمبوش بما يفعله سحر الدعاية المصنوعة ، وبريق المساحيق اللامعة .

كمبوش : إنك تهذى يا جمعه !

جمعه : وماذا يمكن أن يفعل إنسان تنهشه الحمى وهو ملقى فوق الجليد ؟

كمبوش : فى أقرب فرصة سوف أشرح للمخرج ما تعانيه

جمعه : إنقاذ الغريق لا يطيق أدنى انتظار

كمبوش : ارحمنى يا جمعه

جمعه : ومن يرحمنى أنا يا كمبوش ؟

كمبوش : دعنى أفكر فيما ورائى ، لقد أوشك الستار أن يرفع

جمعه : وأوشك حى فى نفس اللحظة أن يدفن

كمبوش : إنك لا شك مجنون .

جمعه : بل قل سجين يبحث عن عدل تحرقه الأضواء ، وأمل يذبحه الهتاف

بهاء : (يدخل فى كبرياء وقد قاد خلفه طابور معجبين) . . والآن أرجوكم أن تتفضلوا إلى مقاعدكم بالقاعة حتى أستعد لأداء دورى ، ومن قلبى أشكركم على رقة مشاعركم ، ونبل عواطفكم

كمبوش : تفضلوا معى أيها الأصدقاء ، وأرجوكم أن تدعوا الأستاذ يسترد أنفاسه (المعجبون يخرجون فى إثر كمبوش)

بهاء : (بعد أن يلمح جمعه)من ؟ أبو العيون كيف حالك أيها البذيل ؟

جمعه : كما هو كل ليلة فى عتمة الكواليس

بهاء : ها . ها ، إننى بصراحة لا أرى فى الكواليس

إلا صندوقا يجب إزالته

جمعه : وأنا يا بهاء ، بديلك أيها البطل منذ خمس سنوات . . أين أجلس؟ ، وعلى ماذا أستند ؟

بهاء : ليس فى الدنيا أكثر من المقاعد :

جمعه : لك حق فيما تقول ، ولكننى لا أستطيع إلا أن أكون هنا

بهاء : بالله عليك كيف ترضى بذلك ؛ وأنا شخصيا لا أعتبرك فى الكواليس إلا صندوقا فوق صندوق

جمعه : أحياناً لا يمكن محاربة الأقدار

بهاء : ثرثرة عجزة يتمددون على سطح بيت آيل للسقوط !

جمعه : العمارات الكبرى أحيانا تسقط ، وبعد الدوى يأتى الصمت المطبق دائما

بهاء : جمعه أبو العيون ؟

جمعه : أمطرنى بحكمتك أيها النجم المضىء !

بهاء : ألم يحدث لك مرة أن شربت من شعاع الشمس ؟

جمعه : لم أشرب فى حياتى إلا طعم القهوة السوداء

بهاء : ألم تشعر فى لحظة أنك رقم واحد وأن كل من يقفون حولك هم على يمينك ؟ ، هم الذين يصنعون رقمك الهائل ؟

جمعه : لا أعرف من الأرقام إلا رقما يرتعش عند نهاية استمارة الرواتب الشهرية

بهاء : ألم يسبق لك أن رأيت صورتك تلمع على وجوه الناس الذين ينتظرونك دائماً أمام أبوابك ؟

جمعه : لم أر منذ ولدت غير طريق زقاق مسدود تحت نوافذ بلا زجاج ، ولم أصادف أمام بابى إلا قطة حزينة لم تتمسح بأقدامى يوماً

بهاء : أليس فى كل هذا الزقاق من يعرف الفنان جمعه أبو العيون ؟

جمعه : الناس فى الأزمة كما هم فى الشوارع الكبيرة لا يسمعون إلا همس المطرب ، أما صراخ (الكورس) فلا يهز آذانهم .

بهاء : ألم يحدث مرة أن أشار إليك أحدهم ، وغمز رفيقه وهو يردد اسمك ؟

جمعه : حدث ذلك ، وبالتحديد مساء اليوم

بهاء : ماذا حدث ؟

جمعه : أقبل علىّ أحدهم وأنا أنتظر كغيرى على محطة (الأتوبيس) وسألنى عن الوقت . نظرت إلى ساعتى وأخبرته وأنا أدقق فى وجهه ، أبحث عن شىء يلمع فى عينيه .

بهاء : وماذا وجدت ؟

جمعه : للأسف لم أجد إلا العتمة المعتادة تُغَطِّى كل شىء

بهاء : وما السبب يا ترى فى مأساتك هذه ؟

جمعه : الصندوق

بهاء : وما الحل فى هذا الصندوق ؟

جمعه : عود ثقاب ، يضىء وجهى لحظة ثم يحرق بعد ذلك كل شىء

بهاء : أمنيات جائع يحلم برغيف !

جمعه : وماذا فى يدى غير هذا ؟ وأنا أراك كل ليلة تشعل فى حطب أحلامى ألف حريق

بهاء : لقد نسيت فى زحام يأسك أن الصندوق يختلف عنك يا جمعه

جمعه : يختلف عنى ؟

بهاء : نعم ، فالصندوق - كما تعرف - عهدة ، وكافة مواصفاته مدونة وبالتحديدفى أوراق رسمية تحمل مائة خاتم وألف توقيع . إنه باختصار معروف للجميع بوزنه وحجمه ، فكل من مر على خشبة المسرح رآه ، وكل تصفيق يهز حباله ، وفوق هذا وذاك يجب ألا تنسى أن سيارات الإطفاء سريعة ، والماء لديها كالسيل ، وليس دائماً كل فاعل مجهول .

جمعه : وما الحل إذن يا بهاء ، وأنا منذ خمس سنوات أفتش عنه دون جدوى فى نسيج الستائر المسدلة ، وفى حروف الكلام الصارخ

حولى ، وعند حبات اللب الملقاة تحت المقاعد ؟ أين أجده بالله عليك ؟

بهاء : لابد من أن تتعب حتى تجده ، ولا مفر من أن تسلك الطريق الوعر كما فعلت حتى تصل إليه .

جمعه : لا تراوغ يا بهاء أرجوك ، فحلُّ مشكلتى برمتها مرهون لديك ، وليس عليك إن كنت حقا تريد مساعدتى إلا أن تتنازل لى راضيا عن ليلة واحدة من حساب خمس سنوات .

بهاء : ها . ها . إنك بذلك تطلب المستحيل يا جمعه

جمعه : لِمَ يا بهاء ؟ وأنت منذ خمس سنوات تتقلب وحدك على أحلى أحلامى ، هل استبدت بك الرغبة إلى هذا الحد يا رجل ؟

بهاء : لا أقوى يا جمعه تحت أى سبب على العيش ليلة دون ضوء ، بلا تصفيق

جمعه : وكيف تحملت أنا الرقاد كل هذه السنوات تحت ظلالك ؟ كيف يا بهاء ؟

بهاء : اعذرنى يا جمعه ، فمنذ الطفولة وأنا أخشى الظلام .

جمعه : وإلى متى سأبقى أنا قطعة من هذا الظلام ؟

بهاء : إلى أن تموت !

جمعه : إننى بالفعل ميت ، ألم تشم فى ليلة رائحتى ، ألم تعترضك ذات يوم جثتى المركونة فوق تابوتها ؟

بهاء : لم يعد هناك وقت للحديث ، وأرجوك أن تصمت حتى أسمع دقات المسرح « يتقدم جمعه فى غضب ويشد حبل الستار فيرتفع ويعلو التصفيق »

بهاء : (يمثل) نعم أيها الصعلوك ، غن ، غن ما شئت ، وسأغنى لك أنا أيضا ما تريد ، أنت صعلوك ، ملء بالحمق والحقد ، تلعب وتسكر وتدخن وترتكب أعمال المجانين ، وتمضى الليل كله فى العبث ، والنهار جُلّه فى الفراش ليس هناك صعلوك فى البلاد كلها يمكن أن يعيش أجمل من عيشتك ، (يتحرك ويشير بيده نحو جمعه دون قصد واضح) إذا لم يغير ما بنفسه ، فلن يحدث هذا أبداً ، حقيقة إننى تعبت من التشاجر الأبدى ، ولكن ما يفعله كل يوم يجعل من المستحيل على المرء أن يصمت ، إنه رجل قبيح بارد ، جامد مسرف فى الجمود ، إنه لا يدرك من يكون ، ولا يفكر فيمن كان ، ولا يذكر زمن الفقر الذى انتشلته منه ، والديون التى أحملها عنه ، هذا شىء يراه كل إنسان ، ومن كان ذات مرة كلبا مقيتا ، فإنه يظل للأبد كذلك .

جمعه : (صارخا فى الظلام) كاذب كل نمر يصنع من اتساع الغابة قفازاً لمخالبه . . ظالم كل حوت يمزق بجبروت قوته ظهر قارب لا يعرف الغوص . كافر كل نسر يهتك بضراوة جناحيه خيوط الشمس . . لعين كل سحاب يذبح بنصاله وجه القمر . .

(ستار)

« اللوحة الثانية »

(يدخل جمعه . نفس المشهد ، ويتجه كعادته نحو الصندوق ، ولكن قبل أن يجلس يحذره كمبوش الذى كان يقف لمراجعة بعض الأوراق)

كمبوش : اياك أن تجلس على هذا الصندوق يا جمعه

جمعه : ماذا جرى يا كمبوش ؟ ألم يكفهم تعذيبى بالأمس بين أوراق الاستجوابات وأروقة التحقيقات فحكموا على اليوم بالوقوف الشاق المؤبد ؟

كمبوش : ما فعلته بالأمس نلت عليه العقاب ، ولكننى بحديثى أحذرك من الجلوس على صندوق يغطيه الطلاء .

جمعه : آه ، حتى الصندوق لم يبخلوا عليه بالتجميل ، ولكنهم وبكل الأسف لم يتذكروا يوما أن فوق هذا الصندوق جثة لم تدفن منذ خمس سنوات !

كمبوش : قبل أن يجرفك الهذيان ككل ليلة ، هيا ابحث لك عن مقعد آخر

جمعه : لم أعد ارتاح الا على هذا الصندوق

كمبوش : ما دام الأمر كذلك ، فقف إلى الأبد يا جمعه ؟ (يخرج غاضبا)

جمعه : لن أعيش للأبد ظلا يا كمبوش

فتنة : (تدخل من الباب) جمعه أبو العيون ؟ ها . ها ، أما زلت حياً أيها الرجل !

جمعه : هل أبدو حقا كما تقولين يا فتنة ؟

فتنة : أخبرنى أولا أيها المجنون عما دعاك لهذا الحبل الذى فعلته بالأمس . إن الأستاذ من فرط غضبه لا يطيق حتى سماع اسمك .

جمعه : كيف هذا ، والأستاذ نفسه لم يغسل يديه فى ليلة من نزيف دمى ؟

فتنة : الغيرة تأكل قلبك

جمعه : والعتمة ترقد كقطة ذبيحة مكان قلبى

فتنة : الأستاذ لا يستحق عذرك ، ويجب ألا تعلق عليه أسمال فشلك

جمعه : إذا كان الأمر كما تقولين ، فمن يا ترى ذلك الشيطان الذى ألقى بالصخرة السوداء على صدرى ، فحجبت الضوء عن وجهى ، وخنقت الصوت فى حلقى ؟ من يا فتنة ، يا من بكل قلبى أحبك ؟

فتنة : لا أنكر أننى كنت بالأمس أحبك .

جمعه : واليوم يا حبيبتى ؟

فتنة : اليوم صار السبت يا رجل !

جمعه : لقد فهمت .

فتنة : ماذا فهمت ؟

جمعه : لقد أسقطك النجم فى شباكه بعد أن شدتك أضواؤه ، فامتلك قلبك دون أن يطلب .

فتنه : أعترف بما تقول .

جمعه : وأنا يا فتنة ، ألم أكن يوما فى قلبك ؟

فتنة : نعم ، حدث مثل هذا أيام كنا نقف معاً على نقطة البداية البيضاء .

جمعه : والآن ؟

فتنة : والآن لم تعد بطابور السباق المحموم ، تسمرت كنقطة سوداء خلف البداية

جمعه : بهاء كامل السبب

فتنة : عجز لا أحبه فى الرجل ، شلل لا أطيقه من مريض !

جمعه : فى البحر الصاخب يمكن أن تتحطم أعظم بارجة .

فتنة : الغريق لو تشبت بذراعيه ، سيصل للرمال سيتمدد تحت الشمس

جمعه : الجثث لا يمكن أن تقوى على الحراك .

فتنة : وهل تريد حبى لأغرق فيه معك ؟

جمعه : بل لتكونى فى طوق نجاتى

فتنة : كنت بالأمس أود ذلك .

جمعه : بهاء يا عزيزتى يعانى تخمة من موائد الحب ، ولو فارقته دهراً ما أحس بغيابك ، ما تذكّر لون بشرتك .

فتنة : ولكننى رغم ذلك أحب هذا الرجل .

جمعه : الضوء يكون للفراشات دائما فخا للموت

فتنة : الموت أنت الذى تعرفه ، أما الفراشات فلا تعرف إلا الضوء

جمعه : أين الوفاء يا حبيبتى ؟

فتنة : ضاع عند البداية ، فى منتصف النقطة البيضاء (تتحرك خارجه)

جمعه : أين تذهبين ؟ إننى لم أكمّل حديثى معك

فتنة : دعنى بالله عليك أستعد للقيام بدورى (تخرج)

جمعه : (يحدث نفسه) حتى فتنة التى أضاءت فى حياتى أول شمعة ، سلبها منى بهاء كامل دون قصده ، وبكل رغبتها ؟ هيه !! لقد أصبحت ثلجا يا جمعه ، تراكمت صقيعا فوق صندوق !

كمبوش : (يدخل) أما زلت واقفا يا جمعه ؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

جمعه : (يتحسس الصندوق) هيه ، لقد جف الطلاء ، ولا بد لى أن أجلس ، فالاحتياط كما يقولون واجب ، وقطع الغيار يجب أن تظل بشحمها على رفوف المستودعات

كمبوش : كفاك كلاما يا جمعه ، وجرب أن ترضى بالحياة كما هى .

جمعه : إننى ومنذ خمس سنوات أتدرب على ذلك ، أمارسه كل ليلة ، ولكن النتيجة دائما فشل ساحق ، هزيمة مريرة :

كمبوش : كيف ذلك يا صديقى ؟ وأنا أراك رغم يأسك قد أتيت الليلة مبكراً على غير العادة

جمعه : اليوم يا كمبوش فكرت – ولأول مرة منذ سنوات – فى زيارة صديق قديم ، على أمل أن أجد لديه حكاية من أيام الطفولة الممتعة ، لعلها تهز الركود فى رأسى ، وتخفف الهم عن صدرى ، هيه . . صديقى هذا يا كمبوش عاش منذ الطفولة يحلم بأن يكون ممثلا ، تماما كما كنت أحلم أنا بأن أكون مدرساً ، ولكن بحساب القدر الغريب صار هو مدرسا ، وأصبحت أنا ممثلا ، والغريب أنه وجد فى مهنته جمهوراً يتسمر كل يوم أمامه ، ينظر إليه ، ويتمعن فى وجهه حتى يرن الجرس .

أما أنا فلم أجد فى مهنتى الا الظلام ، فلا جرس يمزق سمعى ولا عيون تلتصق بوجهى ، حتى صارت حياتى – دون أن أعرف لماذا – سبورة سوداء ليس عليها خط أبيض واحد .

كمبوش : المهم ، هل قابلت صديقك هذا أم لا ؟

جمعه : قابلته يا كمبوش ، ويا ليتنى ما فعلت !

كمبوش : وما السبب ؟

جمعه : لأنه بعد أن استقبلنى وتركنى أضع ساقا فوق ساق ، وبعد أن رحب بى وجعلنى أضغط على الحروف وأنا أتحدث عن الفن كرسالة ، وأحكى من واقع الممارسة اليومية عن عذابات الضوء فوق خشبة المسرح الحديث صدمنى فجأة صدمة ردّتنى إلى الواقع .

كمبوش : وكيف حدث ذلك ؟

جمعه : سألنى فجأة ، وقد تعلقت بشفتيه ابتسامة ماكرة عن سر اهتمام الصحف بمسرحيه (الشىء الذى يلمع) والتى زعموا أننى أشترك فيها رغم أنه شاهدها ولم يجد لى أثرا فى كل مشاهدها .

كمبوش : ها . ها . . لقد كان يقصد مسرحيتنا ، هيه . . وبماذا أجبته ؟

جمعه : تواريت فى مقعدى ، قلت له بعد أن تهدلت رموشى إنها مسرحية عادية ، والصحافة دائما تجرى وراء الأشياء الجاهزة : جريمة بعد حدوثها ، مظاهرة بعد قيامها ، حرب بعد نشوبها ، عمارة بعد سقوطها .

كمبوش : رد عظيم يا جمعه !

جمعه : ولكننى رغم ذلك شعرت بالحسرة تتقيأ فى رأسى ، صاحبى هذا يا كمبوش كان يقصد أن يجرح وجهى ، مكر حديثه كان سنارة خبيثة التقط بها وببراعة السمك المتعفن فى مستنقع ليلى ، كان فخا يتلقف به وبمهارة الطير الذبيح بين أطلالى . حاولت فى لحظة أن أقاوم ، لكننى فشلت ، فشلت حين أحسست بالعرق البارد خطوطا تهرول على سطح ظهرى ، وعلى الفور خرجت من بيته يا كمبوش والدوار الأصفر يصل إلى عينى .

كمبوش : لا . . لا . . ليس لصاحبك أى حق فى ذلك !

جمعه : نعم ، لك حق يا كمبوش ، وليس فى الدنيا من له أدنى حق فى التهكم على شلل الإطارات الاحتياطية ، ما دام كل عملها الانتظار فى المستودعات الباردة حتى تتمزق الإطارات التى تنهش الطريق ، فتحل مكانها ، وتأخذ دورها .

كمبوش : صدقت يا جمعه ، ولو أن هذا لن يحدث أبدا هنا فأنت تعرف مدى قوة إطارات المسرح ومتانتها .

جسدها ، أويعتريها تهتك فى صدرها ، خمس سنوات يا كمبوش بطولها وعرضها وها هى تدور كل ليلة بانتفاخها وصريرها .

حمص : (يدخل وهو يتحامل على نفسه) آه من ذلك الألم الذى يعض صدرى

كمبوش : لقد تحول الكواليس إلى مركز لاستقبال الحوادث المضجعة ، خيرلى أن أفلت بجلدى من تلك المصحة

جمعه : (يقترب من حمص) ماذا يا حمص ؟

حمص : مريض يا جمعه ، صدرى مخنوق ، قلبى مكتوم ، الخدر يسرى فى كل جسدى

جمعه : عد إلى بيتك يا رجل ، ما دمت متعبا إلى هذا الحد

حمص : وكيف يتسنى لى ذلك ، وأنت تعلم أن لى دوراً فى هذه المسرحية ؟

جمعه : أى مسرحية يا رجل وأنت تغرق فى مشاهد وأدوار الإعياء ؟

حمص : أكل العيش يا جمعه

جمعه : ولكن دورك كله يا حمص لا يزيد على كلمتين !

حمص : المشكلة ليست فى عدد الكلمات ، بل فى موعد إلقائها الذى يجئ دائما عند الفجر هيه .. ليت المسرحية تبدأ بهاتين الكلمتين حتى أرتاح ، وأتناول الدواء فى موعده ، وأرى أولادى الذين لا يروننى إلا نائما .

جمعه : لم لا تتحدث مع المؤلف ، لعله يساعدك فى ذلك ؟

حمص : بعد أن حاصرته دون جدوى بتوسلاتى ، سعيت إليه بزوجتى وأولادى ونحن نحمل صور الأشعة ، وجدول الديون ، ولفافات الدواء . ولكن لا فائدة ! الزلازل ستهدم الكون لو لم تنطق الكلمتان عند الفجر .. إننى مريض يا جمعه ، أحس بجسدى يتهاوى .. آه ، أدركنى يا جمعه (يسقط)

جمعه : (صارخاً) كمبوش ، النجدة أيها الناس ، لقد مات حمص أبو سريع .

(ستار)

« اللوحة الثالثة »

(يظهر جمعه بنفس المشهد وقد تكوم على الصندوق)

كمبوش : (يدخل) لقد أصيب حمص المسكين بالشلل

جمعه : راحة كبرى أن يتحدى الإنسان الظروف المستبدة . رائع جدا ذلك الصمود الذى يرتدى تاج الشلل !

كمبوش : لِمَ تقول ذلك يا جمعه ؟

جمعه : لأن حمص رغم كل شىء عرف كيف يسقط وبين أسنانه كلمتان ، واستطاع بهما أن يحدث لسقوطه دوياً ، سمعه من لا يعرفونه ، ورآه من لم يسمعونه

كمبوش : أنا لا أعرف إلا أن هذا المرض المفاجىء قد خلق مشكلة غياب كلمتين عن المسرحية

جمعه : لو كنت مكان المخرج لوضعت مكان هاتين الكلمتين زهرة سوداء .

كمبوش : المخرج يا جمعه بما حدث يكاد يجن .

جمعه : ما دام بهاء كامل يتوهج ، فكل الأشياء عاقلة

كمبوش : إنك يا جمعه مازلت ضالا كعادتك بوادٍ آخر ، دعنى بربك أنقذ نفسى من جحيمك

جمعه : (يحدث نفسه) كيف أكون بواد آخر يا كمبوش ، وأنت ترانى منذ خمس سنوات صندوقا وراء الكواليس ؟

(المخرج يدخل وبصحبته بهاء كامل)

المخرج : الجمهور الليلة كامل العدد ، ولابد أن نجد

لهذا المأزق حلا .

بهاء : المخرج لديه مخرج لا شك

المخرج : المخرج ليس فى يده دفع الشلل

بهاء : كلمتا حمص مهما كانتا فلن تقيا برجاً ، ولن تحطما جبلا

المخرج : ولكنهما بأوراق المسرحية ، وكل ما فى الورق

جمعه : (يكمل) لابد أن يقال

المخرج : من ؟ جمعه ؟ منذ متى وأنت هنا يا رجل ؟

جمعه : منذ أن صارعظمى خشبا ، وتحولت عروقى إلى حبال متهدلة

المخرج : أخيرا وجدت لك الحل . تحرك نحوى يا رجل

جمعه : لا حراك للأعضاء المشلولة ، ولا ضوء للمصابيح المكسورة

بهاء : لقد قررنا أن تلعب الليلة وكل ليلة دور حمص أبو سريع ، ما رأيك ؟

جمعه : ماذا تقول ؟

المخرج : لن تمانع يا جمعه ، أليس كذلك ؟ ، بالطبع لن تمانع يا من أدخرك دائما لغدر الزمن .

جمعه : القرش الذى يظل للأبد حبيس خزانة ، يتحول بمرور الوقت إلى مجرد قطعة من الحديد الصدىء !

المخرج : لابد أن تنقذنا من هذه الورطة يا جمعه

جمعه : لم يحدث أبدا أن غريقا أنقذ شمسا من هبوب الليل

بهاء : دعك من هذا الهذيان وقل إنك لا تطمع إلا فى دور البطولة !

جمعه : ليس جرما أن أحلم بإرث اغتصبه إخْوَة لا يعتبروننى إلا لقيطا

بهاء : ما دام الأمر هكذا ، فليس أمامنا أيها المخرج الا أن نمحو وللأبد ما كان يقوله حمص .

جمعه : أخشى أن تتمزق بذلك خطوط الرواية يا بهاء

بهاء : سأعرف كيف أغزلها فى دورى وأعيد نسجها . الخيوط كلها بيدى أيها المخرج ، ملتصقة بأطراف أصابعى ! هيا بنا ودع هذا الذى أدمن العتمة . (يخرجان)

جمعه : (يحدث نفسه) أهكذا يا بهاء ستظل جبلا فوق صدرى ، وليلا ينهش وجهى ؟ أهكذا ستظل أرقا يسهّد عينى ، وكابوسا يطارد ليلى ؟ لا . . لن أظل للأبد حبيس ظلك . . الليلة سوف أقتلك وألقيك ببئر بلا قاع ! ألم يكفك ما التهمته من لحمى ؟

(إظلام تام يعقبه عيارات نارية . . وبعد قليل يقتحم كمبوش المكان فى ذعر شديد)

كمبوش : جمعه ، جمعه ، ألم تعلم أيها النائم بأمر الكارثة التى حدثت

جمعه : أى كارثة تعنى يا كمبوش وما زال النمل على جدار الزقاق يزحف ، والنوافذ فى البيوت المائلة بلا زجاج ؟

كمبوش : قم يا جمعه ، ودعك من هذا اللغو أرجوك ، واسمعنى جيداً

جمعه : وكيف أسمعك يا كمبوش وأنا أتكوم منذ خمس سنين على رصيف محطة مهجورة تحطمت قضبانها ، ونسيها الصفير ؟

كمبوش : لقد قتل الليلة بهاء كامل وهو فى طريقه إلى المسرح ، وكما يقولون التقى به أحد الأشخاص الذين لا شك أنه يعرفهم ، وركب معه سيارته ، ولكنه لم يكد يصل بالسيارة من شارعه الهادىء إلى الميدان الكبير حتى عاجله القاتل بعدة طلقات أردته قتيلا ، وفر هارباً .

جمعه : وأخيراً أفسحت لى الطريق يا بهاء ! بعد أن . .

كمبوش : أذكروا محاسن موتاكم

جمعه : ولكن قبل ذلك يجب أن تتأملوا بؤس أحيائكم

كمبوش : عموما ، المخرج يريدك فوراً

جمعه : كرر ما قلته يا كمبوش وبأعلى صوتك

كمبوش : لقد جننت يا رجل بلا ريب .

جمعه : بل قل ولدت من جديد يا كمبوش

كمبوش : لا تهذ يا رجل ، لقد رشحك المخرج لتقوم

الليلة وكل ليلة بدور بهاء كامل

جمعه : قل دور البطولة يا كمبوش ، بهاء كامل لم يعدْ له الآن وجود

كمبوش : قم إذن ، واستعد للقاء المخرج ، فالجمهور الليلة كامل كالعادة ويترقب ما ستفعله بعد أن هزه نبأ موت بهاء

جمعه : سوف أفعل يا كمبوش ، وسأعرف كيف أبرق كأعظم نجم فى الدنيا

(اظلام)

جمعه : (يمثل دور بهاء) إنه رجل قبيح ، بارد ، مسرف فى البرود ، جامد ، مسرف فى الجمود ، إنه لا يدرك من يكون ، ولا يفكر فيمن كان ، ولا يذكر الفقر الذى انتشلته منه ، والديون التى أحملها عنه ، لا البؤس يصلحه ، ولا الندم ولا الزمن . هذا شىء يراه كل إنسان ، ومن كان ذات مرة كلبا مقيتا ، يظل كذلك إلى الأبد !

(تصفيق حاد ، ينحنى للجمهور . اظلام ، ثم اضاءة من جديد ليظهر بهاء كامل يعتلى وسط المسرح ، بينما جمعه فى المؤخرة ينحنى وهو جالس فوق الصندوق)

بهاء : (يمثل) لقد قضيت فى العمل عشرين عاما شريفا ، هل يظن أن له أن يستولى على ما كسبته ؟ لا يا صديقى اصرف نظرك عن هذا ، وليس الأمر بالسوء الذى تراه . لقد بقيت سمعتى الطيبة زمنا طويلا ، ولا بد أن تدوم زمنا أطول . الدنيا كلها تعرف صاحب فندق الدب الأسود ، وأنه ليس دباً غبيا ، بل دبا حفظ فراءه . .

جمعه : (يصحو) يا إلهى لقد كنت أحلم بالضوء ، كل ما حدث لم يكن الا سقوطا فى وهم

بهاء : (يستطرد فى التمثيل) سأبيض فندقى وأسميه (اوتيل) ، وسينهمر على الزبائن من الفرسان كالمطر ، وسيأتينى المال بالكوم

(تصفيق حاد ، ينحنى بهاء بكبرياء ، يتقدم جمعه للناس فى ثورة)

جمعه : كاذب كل نمر يصنع من اتساع الغابة قفازا لمخالبة . . ظالم كل حوت يمزق بجبروت قوته ظهر قارب لا يعرف الغوص . . كافر كل نسر يهتك بضراوة جناحيه خيوط الشمس : . لعين كل سحاب يذبح بنصاله وجه القمر . .

(ستار النهاية)

● شهريات

مسألة الحقيقة الفنية .. التزييف والوعى والرؤية

سامى خشبة

لا أعتزم فى السطور القادمة ، أن أقدم استعراضا للمفاهيم النظرية عن « الواقعية » ، ولن أحاول - طبعا - صياغة أى اقتراح بمفهوم جديد . حسبى أن أحاول البحث ، وأنا أتحدث عن روايتين - عن إجابة على سؤال - قد يتفرع إلى بضعة أسئلة - بشأنهما :

لماذا بدت لى رواية « أمسيات عتيقة » - التى صدرت فى العام الماضى للكاتب الأمريكى الكبير « نورمان ميللر » بعيدة كل البعد عن « الحقيقة » رغم أنها ملئت بمئات التفصيلات مما يعرفه الكثيرون عن مصر القديمة ، ورغم أنها - كبناء فنى - حاولت أن تكون سردا ملحميا واسعا وخصبا - ومؤثرا - لأساطير مصر القديمة وبعض معاركها ، وشيئا من زمنها المتطاول وصور الحياة « الواقعية » التى نعرفها عنها ؟

ولماذا بدت رواية « تحريك القلب » للكاتب المصرى الشاب ، عبده جبير ، قريبة قربا شديدا من « الحقيقة » - أو من أحد جوانبها فى مصر المعاصرة ، رغم أنها خالية تماما من أى عنصر « وثائقى » وأنها ابتكار خيال محض ، وذات تركيبة فنية بالغة التعقيد ، تحد أحيانا من تأثير الكتابة الوجدانى ، بما تفرضه على الذهن من إعادة تجميع الخيوط فى كل « مرحلة » ؟

ببساطة أحب ، منذ البدء - أن أقول ، إن « الحقيقة » التى أعنيها هى الحقيقة « الفنية » ، حقيقة « الإمكان » التى تحدث عنها أرسطو - والتى مازالت كلماته عنها - عند الغالبية العظمى من مبدعى أجيال وأمم البشرية ونقادها - صائبة وصحيحة . وببساطة أيضا ، ينبغى أن نتفق على أن سهولة التلقى لا تعنى ضحالة العمل الفنى ، كما أن تعقيد تركيبة العمل الفنى لا تفرض - فى حدّ ذاتها - على القارىء نوعا معقدا من التلقى . بالتلقى فى هذا السياق أعنى « النقد » . وهذا معناه أننا إذا لم نعمد إلى « حساب » بناء رواية عبده جبير بالأرقام والجداول (أعتذر فورا لعدد من أصدقائى وأساتذتى النقاد الجدد) فإن هذا لا يؤدى إلى إفقار تلقينا لرواية تحريك القلب (قد تكون قراءتنا لها فقيرة لأسباب أخرى !) ، وقد نكتشف أن البناء السردى ، شبه الملحمى ، البالغ البساطة - والذى يشبه الجريان العادى للزمن ، وللنيل ، وللامتداد المتموج لسطح الصحراء - فى رواية أمسيات عتيقة لميللر - يقتضى فى الحقيقة - أو يغرى باستخدام - كميات من الجداول ، والمثلثات ، والمربعات ، والدوائر ، وبيانات الأرقام أكثر بكثير مما تقتضيه رواية عبده جبير ، الذى تطوع ببراءة - أو بمكر - فملأها لهم أرقاما وحروفا ، وأجزاء أرقام ، وأجزاء حروف ، وهوامش - كأنه يسجل - أكاديميا - تاريخا حقيقيا (الأمر الذى قد يغرى ناقدة محدثة بكتابة مقال مماثل لما كتب عن رواية لمحمد مستجاب زميل عبده جبير فى كتابة الهوامش فى الروايات ، وليس فى العذوبة الفنية ، ولا فى البراءة) .

وقد تؤدى كتابة النقد - بالجداول والأشكال الهندسية المختلفة وبالأرقام - إلى أن يطيش سهم النقد ، فيخطىء « كبد » الحقيقة الفنية التى أرادها المبدع ، ويتوقف عند هامشيات - ربما يكون المبدع قد أقامها « كالفخاخ » بين القارىء السطحى وبين حقيقته الفنية ، حتى لا يفوز بالحقيقة إلا - ببساطة - صاحب القلب البرىء والذهن القوى ، الذى يلجأ إلى ملكة الخيال ، وقدرة التذكر ، والذى : « يعرض سطح نفسه للفن » حتى يغوص فيه ، وحتى يغوص هو فى العمل الفنى ، فيعود منه بنبتة الحقيقة ، والجمال ، والمتعة ، والفهم .

* * *

لم يستخدم نورمان ميللر أرقاما فى روايته (مع أنه ظل يعمل فيها أكثر قليلا من عشر سنوات) إلا الأرقام التى يعد بها الفصول السبعة ، والتى أسماها « كتبا » لكى يثير فى ذاكرتنا « كتاب الموتى » المصرى الشهير : كتاب رجل واحد ميت ، كتاب الألهة ، كتاب الطفل ، كتاب سائق العربة الحربية ، كتاب الملكات ، كتاب الفرعون ، كتاب الأسرار .

ولأن رواية ميللر ، تستند لتبرير عقدتها الرئيسية ، إلى عقيدة سحرية قديمة (لم تكن قطعا من عقائد المصريين القدماء) هى عقيدة التناسخ ، أو عودة الروح إلى الجسد بإرادة صاحبها بعد الموت لكى تحيا من جديد فى الدنيا بجسد جديد - لهذا السبب ، فقد استعار فى بداية الرواية سطورا هامة من الشاعر الايرلندى العظيم وليام بطلربيتس ، من كتاب : أفكار عن الخير والشر ، يقول فيها :

« أومن بممارسة ما اصطلحنا على تسميته بالسحر ، وأومن أيضا بفلسفته ، وهو ما يجب أن أدعوه استدعاء الأرواح ، رغم أننى لا أعرف كنهها ، وأومن بالقدرة على خلق أوهام سحرية ، وبرؤى الحقيقة فى أعماق العقل حينما تكون العينان مغمضتين . وأومن . . بأن حدود عقلنا دائمة التغير ، وأن عقولا كثيرة يمكن أن يتدفق الواحد منها فى الآخر ، أو ما يشبه ذلك . فتتخلق - أو تتكشف عن - عقل واحد ، وطاقة واحدة . . وأن ذاكرتنا جزء من ذاكرة واحدة عظمى ، هى ذاكرة الطبيعة نفسها . . »

هذه كلمات شاعر عظيم ، اتجه فى أخريات أيامه إلى ممارسة طقوس سحرية والإيحاء بمايسمى الـ occult (أى علوم السحر وكشف الغيب . . الخ) . . حولها نورمان ميللر - أو يوهمنا بأنه حولها - إلى عقيدة .

وقد يكون مهما أن « نلخص » أحداث الكتاب الأول (كتاب رجل واحد ميت) لأهميتها فى الكشف عن رؤية الرواية كلها :

تخرج « الكا » الخاصة بالميت الشاب ، مينيحيت الثانى من المقبرة القريبة المنهوبة التى وجدت نفسها فيها ، لتجد نفسها قرب الهرم الأكبر ، وبعد أن تتذكر نفسها ، واسم صاحبها وأمه ، وتعجز عن إدراك سبب وجودها فى هذه المقبرة الغريبة ، تدخل مقبرة أخرى تتذكرها جيدا (ربما تكون مقبرة والد جد الشاب الميت) . . وهناك تقابل « الكا » الخاصة بهذا الجد العجوز ، التى جاءت لكى تكون مرشدا لـ « كا » الحفيد فى رحلة العالم الآخر المرعبة ، والتى تبدأ من بوابة - هذا العالم (بطن الهرم الأكبر . وهكذا يكتشف ميللر للهرم وظيفة جديدة !) ولكن الجد العجوز ، لا يرضى ، بأقل من أن « يغتصب » حفيده قبل الرحلة - من فمه أولا ثم من شرجه - لكى يستولى عليه استيلاء كاملا ، وبذلك يكون الحفيد قد تهيأ لدخول العالم الآخر الملىء بالأفاعى والتماسيح .

وقبل بداية المرحلة ، يبدأ « كتاب الألهة » الذى يروى فيه ميللر - بطريقته الخاصة ، وإضافاته التى تحدد رؤيته لتاريخ مصر القديم وتاريخ البشرية بعد ذلك - الأسطورة المصرية الكبرى الرئيسية : أسطورة الخلق (من المحيط نون . . الخ) إلى الأسطورة المشهورة : صراع أوزيريس وايزيس وولدهما حورس ، وشقيقتهما نفتيس ضد شقيقهما الإله الشرير « ست » . ويصوغ ميللر الأسطورة بحيث يضمن :

١ - ست الشرير هو القوة الدافعة وراء كل الأحداث إنه قوة التغيير ، والفعل الرئيسية .

ARCHIVE

٢ - ذروة انتصار « ست » هى اغتصابه لابن أخيه ، ومنافسه حورس .

٣ - لا وظيفة حقيقية لهذه المجموعة من الآلهة إلا تبادل الاغتصاب ، والاقتتال من أجل السيطرة .

٤ - وظيفة إيزيس (الإلهة/الأم) الحقيقة ، بعد جمع جسد أوزيريس وولادة حورس ، هى ضمان أن يغتصب حورس عمه ست (مثلما اغتصبه عمه من قبل) ثم تحويل حورس إلى عاشق أبدى لها هى .

وقد يعجب البعض بهذه التركيبة - والإضافات الجديدة - للأسطورة ، على أساس أنها تجعل لها معنى فرويديا نموذجيا ، ربما يكون له مغزى فى إعادة تفسير الأسطورة المصرية (التى تحتوى بعض رواياتها القديمة فعلا على واقعة اغتصاب « ست » لحورس أثناء الصراع بينهما الذى ينتهى بهزيمة ست مع ذلك) . ولكن المشكلة ليست تفسير الأسطورة ، وإنما بناء صورة « فرويدية » للتاريخ نفسه ، تقول (ولاحياء فى العلم) بأن العلاقة بين قضيب الأب (العم - الجد . . . الخ . . كتجسيدات له) وبين شرج الابن ، من ناحية ، وأن حلول الابن - عند الأم - محل الأب جنسيا - من ناحية أخرى هى العلاقة « المحركة » لأحداث التاريخ الرئيسية .

وفى زعمنا - أو اعتقادنا - أن هذا محض هراء . ولكن ليس هذا هو المهم - إنما المهم هو أن **نورمان ميللر** ، يتحول إلى **« صنع » بناء بشرى/روائى متكامل** - فى عمل أدبى - لكى يحول روايته الخاصة للأسطورة وتفسيره لها ، إلى هذا العمل الأدبى ، الذى يفترض أنه يستحضر التاريخ فنيا ، لكى يعيده إلينا محملا بضوء الوعى والمتعة . والمشكلة - منذ البداية - ليست هى الدفاع عن التاريخ المصرى - **فنورمان ميللر** ليس عالم تاريخ ، ولا يهم التاريخ المصرى فى شىء - إنما المشكلة هى **مشكلة « أدبية »** بالدرجة الأولى : أين يمكن أن نضع - أو أن نصنف فنيا - رواية بهذا المفهوم ؟ .

إننا نكتشف فى « كتاب الطفل » ، أن والد الجد ، ربما كان هو الأب البيولوجى الحقيقى لحفيد ابنه - لأن والد الجد كان عشيقا لأم هذا الحفيد التى هى ابنته ايضا . ونكتشف أن هذا الجد (أو : والد الجد) قد تعلم سر تجديد حياته ، من عبد يهودى اسمه **موسى** - كان فى مناجم الذهب - ونحن نعرف ايضا أن اليهود لم يكونوا فى أى زمن من المؤمنين - أو حتى من العارفين - بفكرة تناسخ الأرواح وتجديد الحياة المادية للروح - فهذا اختراع (آرى) - فارسى هندى - قديم على الأغلب - فى قول **ليفى شتراوس** . ولكنه حينما يشرع فى سرد تاريخ المرات الأربع التى عاش فيها (فلاحا ، وقائدا فى جيش **رمسيس الثانى** ومديرا لبيت حريمه ، ثم حارسا للملكة **نفرتيتى** ، ثم كاهنا أكبر ، ثم تاجر بردى وسارق مقابر ، ثم قائدا وكاهنا مرة أخرى للملك **رمسيس التاسع**) **يكتشف أنه لعب مع رمسيس الثانى لعبة « حورس وست »** بحذافيرها : يغتصبه **رمسيس الثانى** - الذى يبدو رمزا مزدوجا **لست** **واوزيريس** بوضوح - واسمه الأصلى : **اوزيرميرستبنير** - لكى يعمده « قائداً خاصا لمركبته الحربية » ، ثم يغتصبه مرة ثانية لكى يعمده « حارسا للملكة » ، ولا تكتمل الدائرة إلا حينما تقيم الملكة معه علاقة جنسية فى الوقت الذى كان يتحول فيه إلى « ابن » لها ، ينافس زوجها (**رمسيس/مغتصبه أبوه**) من ناحية ، وينافس ابنها الشرعى من رمسيس فى القرب منها ، وهو الذى كان المنافس الحقيقى على السلطة - وليس فقط على الحريم لأبيه **رمسيس العظيم** . أما رمسيس نفسه فإنه يحكم ببساطة ، بواسطة قوته العظيمة الهائلة (فقد هزم الحيثيين وحده لأنه كان يفوقهم طاقة عضلية) وبضخامة عضوه التناسلى الذى جعله ميللر يكشفه فى كل **« احتفال مقدس »** ، منتصبا لكى يجثو له شعب مصر المؤمن المبهور ! (هذه الرواية تباع طبعتها الأصلية - بالمناسبة - فى مكتبة لندروك - وهى مكتبة سياحية - فى أول شارع شريف ، على اليمين ، للقادم من شارع ٢٦ يوليو !) . ويتحدد « **مركز** » **الدائرة** ، حينما يقتل الحارس الشجاع ، بخنجر ابن رمسيس ، حينما يراه فى الحديقة وهو يضاجع أمه (التى هى معنويا أم الحارس/الجد أيضا) . . وتوضع النقطة الأخيرة ، فى البناء الفرويدى ، بصيحة الأم ، فى ابنها البيولوجى ، تعاتبه على قتل ابنها المعنوى ، بأن هذا

الابن المعنوى كان على وشك أن يقتل رمسيس (أباه/مغتصبه) فتكون النتيجة أن يقتل رمسيس ابنه البيولوجى (أو يتركه ينتحر ، ثم يجهز عليه شقيقه الأكبر/بديل الأب وقرينه/وهو كاهن بليد مهمته هى رعاية براز الفرعون !) . . . وما بقى من الرواية ، أى سيرة حياة مينتحيت الأول ثلاث مرات بعد ذلك (عندما تلده نفيرتيرى باعتباره ابنا لرمسيس ، فيصبح كاهنا أكبر لرمسيس ، ثم يولد ليكون لص مقابر ، ثم تاجرا ، ومحاربا ، وكاهنا ، وساحرا فى النهاية - حيث يحاول أن يولد من جديد ، ولكن تجهضه ابنته لكى تقطع حبل الخدعة الشريرة . . هذه البقية ، تدل على أن ميللر ربما كان يفكر أيضا فى المجتمع الأمريكى المعاصر : يفكر مثلا فى «الشعوب البربرية» التى تسرق التكنولوجيا المصرية لكى تحاربها بها (لنتذكر مثلا اليابان وروسيا والصين . . الخ) . . ولكن قد يكون للمسألة كلها وجهها الآخر :

من حق المؤلف أن نعتقد ، أنه كان يحاول بناء رؤية عن علاقة الشر المطلق بالخير المطلق أو بالبراءة : فى البدء تكون البراءة ، حتى ينتهكها الشر . إنه لا يقتلها كما فعل قابيل بهابيل ، بل ينتهكها كما فعل ست بحورس ، ويتركها ملوثة ولكن حية لا تموت ، تحمل بذرة الحلم الجميل بالتحضر والقوة النبيلة (رسالة اوزوريس) ولكنها تحمل أيضا شهوة البغى والتسلط (رسالة ست) ، وبذلك يكون عضو التذكير هو الرمز المطلق للقوة والسلطة (الاختراق والسيطرة) وهى قوة لا تتوقف عند قيمة اجتماعية ما ، سواء كانت دينية أو خلقية أو طبيعية .

وهنا أيضا تبدأ «أزمة» ميللر : فالرموز المجردة ، تظل معقولة إن كانت فى سياق نظرى لتفسير أسطورة بعيدة عن سياقها التاريخى (الاجتماعى) ومجردة منه . ولكنها لابد - حين تشتبك عن طريق الفن ، أو التفسير العلمى ، بالسياق الاجتماعى - أن تخضع له : ليست هناك ظاهرة اجتماعية أو نفسيه معزولة عن غيرها من ظواهر وتجليات وقوانين المجتمع ، وقوانين الكيمياء البيولوجية (مثلا) . والحقيقة الفنية ، حتى ولو كانت قائمة على توظيف لأسطورة ما (أى لمادة معزولة فى حالتها الخام عن سياقها الاجتماعى) ، لا تستطيع أن تبقى المادة الخام على حالتها . وقد اكتشف يوربيديز منذ زمن بعيد هذه الحقيقة ، وصاغها إبداعا ، ولم يقررها كنظرية .

وهكذا يكون ميللر ، على ناحيتى التفسير والتحليل ، قد ابتعد عن الحقيقة الفنية التى أرادنا أن نحصل على الوعى بها فى روايته : لم نستزد وعيا بأسرار اضمحلال حضارة واحدة عظيمة (إذ لا يمكن ان تكون قد اضمحلت بسبب ولع الذكور الأقوياء فيها - الجنسى - بأبنائهم ومنافسيهم) ولم نزد وعيا بالعلاقة الأبدية بين الشر والخير فى عالمنا الإنسانى ، لأن هذه العلاقة - فى هذا العالم الإنسانى ، الذى هو اجتماعى وتاريخى بالضرورة - لا يمكن أن تختزل فى رموز عضو الذكورة وفتحة الشرج ، وفتحات جسد المرأة الثلاثة ، والبراز . . . الخ هذه المجموعة التى تحيل التاريخ البشرى إلى صورة هزلية ، رغم أنها قد تنتج شيئا مسليا . . كتبه ميللر بمجهود عظيم ، ضائع . (فى عرض نقدى للرواية ، كتبه الروائى الإيرلندى العظيم ، أنتونى بيرجيس فى جريدة الاوبزرفر البريطانية فى يونيه الماضى ، يحكى بيرجيس أنه التقى بميللر مرة واحدة قبل صدور أمسيات عتيقة ، فبادره ميللر : «بيرجيس ، كتابك الأخير كان برازا» . ويقول بيرجيس ، إنه بعد قراءة أمسيات عتيقة ، أدرك أن ميللر كان يمتدح الكتاب) . وللناس حسب أذواقهم ، طرائق عجيبة فى الثناء على ما يحبون ! .

* * *

ولكن ، قد يكون علينا الآن ، أن نلقى نظرة على رواية «تحريك القلب» لعل قلبنا هو الذى يتحرك ، هذه المرة .

وهذه رواية صعبة القراءة . ولكن «التركيب» الذى صنعه مؤلفها ، هو الذى يحمل الدلالة الرئيسية لجوانبها : التجربة المضمونية ، وعلاقة هذه التجربة بالواقع المعاش (المطلق ، والمحدد على السواء) ، والمعنى الكلى الذى يريد المؤلف توصيله - فى النهاية - وفيما وراء الدلالة الاجتماعية لرواية ، هى فى الأصل محض خيال ، لا يستند إلى أى نوع من الوثائق ، مع أن المفروض أنها

تعتمد على فهم مؤلفها الشخصى لعصره ، وللواقع الاجتماعى فى وطنه لهذا العصر .

كتب عبده جبير روايته على ألسنة شخصياتها السبعة أساسا : الأب ، والأم ، ثم : وضّاح ، وسالى ، وعلى ، وسمراء ، وصيام . ولكن هناك شخصيتان أخريان : **الراوى** - الذى لا يكتمل أبدا كشخصية فنية (إنه أشبه بالراوى المسرحى فى عمل شبه تسجيلى . ينبهنا إلى صفات بعينها فى المكان أو فى الشخصيات الأخرى . . الخ ، دون أن يشارك أبدا المشاركة التى تجعله يكتمل) . ثم **«البيت»** الذى يكاد أن تكون له **«مونولوجاته»** الخاصة عن زواله الأخير ، وانهياره النهائى - بعد عمر طويل - لن نشهد منه سوى **«اليوم الأخير»** الذى تستغرقه الرواية ، من فجر اليوم ، إلى آخر الليل .

تتحدث كل شخصية (وتفصح عن ذات نفسها ، فى لحظة من لحظات التحول المتطاول للشخصيات الإنسانية السبعة وبيتها) عددا محددا من المرات (نبهنا ادوارد **الخراط** إلى أن للرقم ٥ دلالة خاصة : فكل شخصية تتحدث خمس مرات) وينكسر هذا التحديد فى حالة المونولوج الجماعى - فالجميع يتحدثون سويا - أو يشتركون جميعا فى مونولوج واحد أحيانا . وحالة «الجمع» هذه تتكرر أربع مرات فحسب . ويمكن أن ننقل من كتب الانثروبولوجيا ، وتاريخ العقائد ، والسحر ، والدين المقارن ، أشياء كثيرة عن دلالات الأرقام (٧ ؛ ١ ؛ ٥ ؛ ٤) ، وإن كنت أشك فى أن المؤلف قصد إلى شىء من هذه الدلالات مباشرة . ولذلك ، فإننى **«أميل»** إلى الاعتقاد ، بأنها كانت محاولة من جانبه لتحديد دور كل من شخصياته فى الحبكة ، وتحقيق نوع من العدل الشكلى فى توزيع الأنصبة والأدوار ، وأيضا التحكم فى حجم العمل ، وفى تطوره الدرامى ، وفى تطور - أو تحول - كل شخصية على حدة ، والتحكم أيضا بحساب شديد فى علاقاتها .

الحساب الشديد ، سمة أساسية فى هذا النوع من التأليف الإبداعى (يساورنى إحساس بأن الكاتب لو استطاع ، يريد أن يتحكم فى عدد الكلمات المستخدمة) ولكن قد يكون ذلك إحساسا مبالغا فيه ، ناشئا من الأعمال النقدية التى أغرتها فكرة **«التحكم»** ولا تلقائية التأليف النهائى للعمل الأدبى ، فراحت تفسر الأعمال الأدبية بعدد مرات استخدام كل كلمة - ومع الاعتذار لبعض أصدقائى مرة أخرى - أعتقد أن **النزعة المادية «المبتذلة»** يمكن أن تتسلل أحيانا من الفلسفة المتدهورة إلى **«طقوس» النقد** ، حتى وإن حسنت النوايا .

وقد نتفق بسرعة مع **«التحليل»** المختصر الذى كتبه المؤلف نفسه لروايته على باطن الغلاف : تحليل يقوم على الإشارة إلى الطبقة المتوسطة ، وانتظارها ولافعلها ، وسقوط قيمها الموروثة ، وعدم تحمل مسئوليتها التاريخية ، وخياناتها ، واستسلامها للأوضاع الطفيلية . . . . وانهيارها المؤكد (الذى يشير إليه - ولا أقول : يرمز إليه - انهيار البيت) .

أقول اننا قد نتفق بسرعة على هذا التحليل - البديهى . ومع ذلك ، فليس هذا هو المهم فى رواية عبده جبير ، ولا هو الأكثر أهمية .

الأكثر أهمية ، هو محاولته تجسيد طريقة الذهن ، فى تلقى العالم ونقلها إلى عملية التأليف الروائى ، بأسلوب يجمع بين « **التفتت** » الظاهرى للعالم وبين تجميع الذهن لما يتلقاه مفتتا على دفعات . إن الأشياء تحدث متزامنة ، مترابطة بفعل قوانين عامة للتاريخ ولحركة المجتمع ، ولكنك لا تتلقاها أبدا مترابطة . والقوانين أنت تكتشفها وقد لا تكتشفها أبدا . وليست وظيفة الفن أن يكتشفها لك . هذه وظيفة الفلسفة . وليست وظيفته أن يزيف لك شكل حدوث الأشياء فى العالم ، فيعطيها لك مربوطة بتعسف لا يحدث أبدا فى الواقع . هذا التزييف وظيفة الأسطورة والسحر ، ونورمان ميللر بمستويات ، وبأشكال مختلفة . وظيفة الفن - فى هذا الصدد - حسبه أن يساعدك فى اكتشافها ، وفى الاستمتاع بهذا الاكتشاف ، وبعملية الاكتشاف ذاتها . وهذا هو ما حاوله عبده جبير ، كواحد من أبناء حركة ، أو موجة ، أو جيل يصر على الاختيار الصعب ، إذا كانت النتيجة مؤكدة .

فى هذه الحالة ، يصير البناء – أو عملية صنع البناء – هى العملية الأساسية (ومن هنا قد ينبع الإحساس بالتحكم المفرط) . البناء ، محاولة كما قلت ، لتجسيد عمليتين فى وقت واحد : عملية التواجد الظاهرى (المفتت) للعالم . وعملية تلقى الذهن الإنسانى لهذا العالم المفتت ، على دفعات متقطعة ، وفى مستويات متفاوتة من الوضوح ومن الوعى بها . وفى هذه العبارة الأخيرة يكمن أشكال آخر : فالوضوح والوعى ، يتوقفان على ما يملكه الذهن المتلقى من أدوات للشعور ، وللتحليل والفهم ، والتفاعل . والكاتب – وإن تسلل وعيه الخاص إلى «ابداعه» – يريد أن يكون – وإن ظاهريا – محايدا ، لا يفرض وعيه الخاص على الوعى الخاص بكل شخصية من شخصياته . ومع ذلك ، فإن «البناء» هو ما يعكس الوعى الكلى للكاتب ، وقد يطرحه علينا كاقتراح ، أو حتى كسؤال ، وليس كإجابة . ولذلك لا يبدأ عبده جبير روايته باقتباس ايديولوجى كما فعل نورمان ميللر وإن كان يختمها بتحليل «بديهى» لا يبرأ تماما من «الادلجة» . والإنسان ، على كل حال ، لا يمكن أن يهرب من وعيه ، ولكنه قد يستمتع به ، وقد يستمتع أكثر بمجادلة الناس معه ، حوله وفيه !.

سامى خشبة

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

قراءة فى قصة

"مجموعة قصصية"

سعيد سالم

د. محمود الحسينى

ما قاله «أرشيبولد ماكليش» عن القصيدة الحديثة بأنها « **لا تعنى بل تكون** » وما قاله « **إمبسون** » عن الرواية الجديدة بأنها مثل الشعر « **لا تقول شيئاً** » وما قاله « **بارت** » من أن « **النص يتكلم طبقاً لرغبات القارىء** » .. هذه المقولات - وغيرها - تنطبق تماماً على القصة القصيرة التجريدية أو التجريبية أو العبثية أو السيريالية أو ماشئت من الأسماء .. وتنطبق أكثر على قصة « مجموعة قصصية » لسعيد سالم المنشورة فى باب « تجارب » من العدد الماضى (مارس ١٩٨٤) .

والقصة القصيرة كانت دائماً أقرب الأشكال الأدبية تعبيراً عن طبيعة عصرنا المعقد وقضاياه ، وأقربها استيعابا لكل المتغيرات التى واكبت التطور الكبير فى العصر الحديث ، كما واكبت التقدم العلمى والسيطرة المادية ، وظهور النظريات الحديثة . وكان نتيجة كل هذه العوامل وغيرها أن انتشر الفزع واستشرى اليأس والقلق . وتولد لدى انسان القرن العشرين إحساس هائل بالضياع والغربة والتفاهة فجاءت كتاباتهم صورة لتعقد الحياة .. متمزقة معتمة ملغزة الغاز الحياة نفسها .. موغلة فى التجريد وموغلة فى السوداوية والقتامة ..

من هذا المدخل - الذى نرجو ألا يكون قد طال - يمكننا النظر فى القصة .. فى محاولة لا تخلو من المغامرة والمخاطرة للولوج فى هذا العالم المغلق لفك رموزه وحل طلاسمه ومعادلاته .. وينبغى على القارىء منذ البداية ألا يتوقع منا أن نستخلص له معنى محدداً أو نقدم له مغزى أو قيمة .. لأن مثل هذا اللون من القصص قد تجاوز طبيعة القصة المنطقية الأحداث والبناء .

وقصة « **مجموعة قصصية** » مكونة من أربعة مقاطع : مقدمة للمجموعة بقلم أحد النقاد الكبار . والقصص الأربع . وتعليق نقدى لأحد النقاد . وحوار بين قارىء مجهول وكاتب المجموعة . وهذه المقاطع الأربعة تمثل العلاقة الطبيعية بين أطراف العمل الأدبى : الكاتب ، والقارىء ، والناقد . واختيار هذا الشكل المقطعى يوحى بافتقاد التواصل بين هذه الأطراف الثلاثة على الرغم مما يبدو بين شكل القصة - فى الظاهر - من تحاور - إن العلاقة الداخلية بين هذه الأطراف علاقة جامدة .. وقد ضرب هذا الشكل المقطعى نوعاً من الحصار وجعل كل طرف من هذه الأطراف لا يتجاوز تخوم عالمه الخاص .

القصص الأربع التى حوتها المجموعة - وهى محور هذه اللقاءات - تفتقد إلى عناصر القصة القصيرة ولا تعدو أن تكون مجرد خواطر سريعة تمثل احتجاجاً صارخاً على ضياع القيم وتمزق الإنسان .. ففى القصة الأولى يجد « **ضمير المتكلم** » ما يشغله ويخرجه من رتابة حياته اليومية فى « **وجهة نظر** » بإحدى الجرائد . وعلى الرغم من أن وجهة النظر هذه تعالج مشكلة التدخين وتنادى بالإقلاع عنه .. كانت - المقالة نفسها - سبباً من أسباب إكثار

« ضمير المتكلم » من التدخين (لاحظ أن المبرر هنا بين المقالة والإكثار من التدخين غير مقنع) . وما حدث في القصة الأولى حدث فى القصة الثانية حيث يعجز « **ضمير الغائب** » عن فهم رأى لأحد الصحافيين . وكما ينتهى الأمر ببطل القصة الأولى - إن جاز لنا أن نسميه بطلاً وإن جاز لنا أن نسميها قصة - بالإدمان . . تنتهى بالبطل فى القصة الثانية إلى النوم الطويل أو الموت (**لاحظ تأثر الكاتب برائعة تشيكوف موت موظف**) وفى القصة الثالثة أو المقطع الثالث يتحول أحد الأدباء إلى أحد كبار تجار الفراخ المجمدة واللحوم المستوردة . ونرى فى المقطع الرابع وجها من وجوه التسلط . . فعسكرى المرور يستشعر النشوة فى إثارة قائدى السيارات والتحكم فيهم . .

وعلى الرغم من تفاهة هذه المقاطع أو هذه القصص الأربع وتجاوزها لأبسط قواعد القصة القصيرة يعلق عليها الناقد الكبير فى مقدمته للمجموعة بأنها « **سوف تهز مجتمعنا هزة عنيفة يعقبها إثارة جدل أكثر عنفاً فى الأوساط الثقافية والرسمية والشعبية** . . » أما الناقد الكبير الذى علق على المجموعة بعد نشرها فيتشدق بكلام ينم عن التفاهة والسطحية . ويقول عنها بأن « **صغر حجم المجموعة لا يقلل بأى حال من قيمتها الفنية** » . ويختلق أسباب الخلاف فى الرأى مع الناقد الأول ويعد بدراسة مطولة فى وقت

والقصة بهذا الشكل الذى جاءت عليه تمثل العلاقة بين الكاتب والناقد والقارىء فى الواقع فى رأى أصحاب الكتابات الجديدة . . كما تجسد مشكلة كتاب هذا الجيل الذين يفتقدون التواصل بينهم وبين القراء الذين يجدون أنفسهم عاجزين تماماً عن فهم ما يكتبون . . إن لكل من أطراف القصة فهمه الخاص الذى لا يلتقى فيه مع غيره . . فالناقد يختلف مع الناقد . والقارىء يخالف الكاتب . . وهكذا . . وعلى القارىء فى قصة « **مجموعة قصصية** » . . كما على القارىء فى الواقع أن يعتمد على نفسه فى استخلاص ما يرغب . . فلقد حطمت القصة الجديدة قواعد المألوف فى القصة التقليدية . . واستبعدت تماماً مواصفات القصة التقليدية واستبدلت بها تحركاً واسعاً وحرية كاملة وتكنيكا خاصاً واستجدت لغة خاصة « تستعصى على التحديد المعجمى » كما يقول البنيويون . . مما جعل القصة الحديثة عالماً مستقلا له تفرده وذاتيته . وبقى للقارىء إزاء هذا اللون من القصص أن يعيشها وللناقد أن يعانيها . . وفى هذه المعايشة وتلك المعاناة تكون المتعة التى لا ينبغى أن تطمح إلى استخلاص قيمة أو معنى أو مغزى . .

لاحق . . ثم يأتى الحوار بين القارىء والكاتب الذى يدل على تفاهة القارىء والكاتب معا . فالقارىء لم يشتر المجموعة . . وبالتالى لم يعايشها . . وبدلا من أن يسأل القارىء الكاتب مستفسراً عما غمض فى القصة نجد الكاتب هو الذى يسأل ولا يجد إجابة عند القارىء . . وفى النهاية يقترح الكاتب على القارىء لأنه لا يعرف الإجابة عن تساؤلاته - أن يموت « اقترح عليك أن تموت » كما مات كاتب المجموعة نفسه فنياً واجتماعياً وكما مات أبطال قصصه . .

ولعل العلاقة بين أبطال القصص الأربع هى نفسها العلاقة بين أطراف القصة الثلاثة : الناقدين ، والكاتب ، والقارىء . وما حدث بين أبطال القصص الأربع حدث بين أطراف القصة . على سبيل المثال : توقع الناقد بمقدمته عن القصة أنها ستحدث هزة عنيفة فى المجتمع . . ولا شك أن هذا الاعتقاد نفسه اعتقده الضابط عندما صفع شرطى المرور وعاد إلى عربته بخطى ثابتة . . وكما لم يهتم أحد بكلام الناقد وهذا واضح من الحوار الذى دار بين أحد القراء والكاتب لم يهتم أحد بما حدث بين الضابط والشرطى بدليل اندفاع « العربات بجنون » بمجرد فتح الإشارة . .

على أن الانطباع الذى يمكن أن يخرج به القارىء من هذه القصة لايبعد كثيراً عما يطرحه أبناء الجيل الذى ينتمى إليه سعيد سالم وما طرحه الجيل السابق عليه فى الستينيات من ضياع وتمزق وهزيمة وإحباط وتسلط وتشوه وزيف وعبثية

البحث وفوضى الحياة وإدانة المجتمع .. ويمكن أن يلاحظ على القصة - أيضاً - ما لاحظه الدكتور عبد الحميد ابراهيم عَلَى جيل السبعينيات من الجمود المطلق الذى يخلو من المشاعر التى يفتقد إليها أبناء هذا الجيل .. فتكاد تكون المشاعر منعدمة تماماً ما بين الكاتب والناقد والقارىء فى قصة سعيد سالم .. وكذلك بين شرطى المرور والضباط وأصحاب السيارات .. فكل منهم يعيش عالماً خاصاً مغلقاً على نفسه وكل منهم يؤدى عمله بآلية بحتة .. وعندما يأتى الحوار بين القارىء والكاتب - كمحاولة للتواصل والتحاور - يأتى الحوار بارداً برود الثلج .

على أننا - فى النهاية - لا نفرق بين اتجاه واتجاه .. فلا نرى فى التقليدية سبة ، ولا فى محاولات التجريب غرابة .. فقط تنظر إلى العمل الأدبى من حيث المعالجة وتوظيف أدوات القصة على أن نستشعر فيها الروح ونرى فيها نفوسنا نعيشها ونعايشها .. تمس قلوبنا وتتسللَ إلى عقولنا وتدغدغ حواسنا وألا تتغلب المهارة والصنعة على التلقائية وصدق الإحساس وألا يأتى التجريب من أجل التجريب نفسه . وقد يكون ثمة قصص أشد غرابة لكنها أكثر صدقاً وأكثر جودة . . .

طنطا : د. محمود الحسينى

قراءة فى كتاب
قصيدة البيت الواحد

الشجرة التى تختزن الغابة

محمود الغزى

يتحدث نيكوس كازنزاكيس فى سيرته الرائعة عن زيارة قام بها مع أب مسيحى إلى دير صغير ينزل فيه دراويش مسلمون يرقصون كل جمعة فيقول : رَآنا أَحَدُ الدّراويش مِن حُجْرتِه فحَيّاناً وهو يقترب منّا واضعاً يده على صدره وشفتيه وجبهته . كان يرتدى ثوباً أزرق طويلاً ، وطربوشاً طويلاً من الصوف الأبيض . وكانت لحيته سوداء مؤنّقة ، وقرط فضى يتدلى من أذنه اليمنى . . وسأل الأبُ الدرويشَ :- كيفَ تُسَمُّونَ الله ؟ فأجابَ - ليس لله اسم ، إنَّهُ أكبر من أن تحتويه الأسماء . . . الاسم سجن والله حر .

وأصَرَّ الأب :

- ولكن إذا شئت أن تناديه ، حين تكون هناك حاجة فأى اسم تستخدم ؟

أطرق الدرويش مفكراً ثم افترقت شفتاه :

- آه . . هكذا أنادى . . آه . . ليس الله . . بل آه .

وأربك هذا الكلام الأب فتمتم :

- إنه على حق .

اللغة سياج الفكر :

بعفوية وحَدْس غريبين أدرك هذا الدرويش أن اللغة قد تنقَلب سياجاً للفكر والتجربة ، وأنها قد تزورّ عن صاحبها فلا تحْتَمِلُ قواهُ الرؤيوية : لهذا ارتدت على شفتيه إلى أصولها البعيدة ، وأصبحت إشارة وإيماءة

الاسم سِجْنٌ فلا غرابة أن يُقْدِمَ الدرويش على تحطيمه من خلال تهشيم مفردات اللغة (الله) ، ففى ذلك اختزال للتجربة وتكثيف لعناصر الرؤيا ، فكأن الشيخَ أدرك أنه لا يستطيع أن يتعامل مع اللغة إلا من خلال الجزء المشاع بين الناس ، وهذا الجزء ليس وفياً ولا أميناً ، ما إنه أراد أن يستحوذ على تفرّد التجربة وجب عليه التفرد فى ممارسة اللغة . لقد وصل إلى نقطة لم تستطع معها اللغة ، التى لا تعترف إلا بأنماط معهودة وهياكل معروفة - أن ترعى يقينَهُ الشعرى ، فمضى يؤسس لغة داخل اللغة ، ويمنح الأشياء أسماء جديدة !!

لقد اتسعت الرؤيا فضاقت العبارة ، وغدت المفردة أو جزء منها كفيلاً بإعلان التجربة : إنه الصراع بين اللامتناهى الشعرى والمتناهى اللغوى .

من هذه المسألة (الصراع بين المطلق الحلمى والمحدود اللغوى) بدأ عمل الناقد خليفة محمد التليسى فى كتابه الأخير : «قصيدة البيت الواحد» هذا العمل الذى افترض أن البيت يمثل قصيدة العرب الكبرى ، بمفرداته القليلة استطاع الشاعر العربى أن يستوعب مفردات الكون ، ويؤوّل اللامحدود بلغة

المحدود .. أو بمحدود اللغة .

البيت قصيدة الشاعر :

ينطلق الناقد إذن من فرضية تقول : «الأصل فى الشعر العربى هو البيت الواحد» فالشاعر العربى القديم ظل طوال قرون عديدة ، يواجه كثافة التجربة بكثافة اللغة ، فيتقصَّدُ اختزال العبارة حتى يبقى على وهج الرؤيا وسطوع التجربة ، لهذا نجد الكلمات تتوقف فى قصيدته بينما يظل المعنى مستمراً .

أما القصيدة المطولة فقد جاءت فى مرحلة ثانية ، لكنها بقيت تحمل تصوّر الشاعر الأول وهاجسه البعيد ، المتمثل فى الاستحواذ على التجربة ، من خلال تعامل مكثّف مع اللغة ، لهذا بقى البيت فى القصيدة العربية «قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده» وكثيرا ما أنكر النقاد على الشعراء بناء اللفظ على اللفظ ، والبيت على البيت (كما جاء فى عمدة ابن رشيق) .

وقد استعرض التليسى مواقف أولئك النقاد ، ولاحظ أن الاستحسان كان يميل بهم إلى نوازع الفطرة الشعرية العربية ، أى إلى استحسان البيت المفرد .

ومع اندلاع حركة التحديث فى الأدب العربى برزت من جديد مسألة القصيدة العربية ، حتى أصبحت من هموم النقاد الأولى ، فمضى الأدباء يناقشون مقوماتها وخصائصها ، ويعلنون عن ميلاد تصور للشعر جديد ، تصورٍ خارجٍ من رماد القصيدة العربية حاملاً هموماً جديدة ، وحِسًّا بالعالم ، والأشياء جديدا . واتخذ النقاد من أحمد شوقى نموذج الشاعر القديم ، فنسفوا من خلاله كل عناصر الكتابة القديمة (وأهمها استقلالية البيت فى القصيدة) .

وفى حُمّى التجربة رفض الكثير من نقادنا التجربة الشعرية العربية رفضاً كاملاً ، واختاروا التجربة الغَرْبِيَّةَ أسوة لهم ومثالا .

يعدد التليسى هذه المواقف الاستشراقية التى تبناها عدد كبير من نقادنا المعاصرين ، ويردُّها إلى قصور فى الاطلاع على الثقافة الغربية ، فأولئك النقاد لم يتعاملوا مع الأدب الغربى إلا من خلال نماذجه العليا ، ولم يقدروا على المماحكة الفعلية معه .

يقرّ التليسى أن شعراء الغرب الكبار ، مَثَلُهُمْ فى ذلك مَثَلُ شعرائنا ، لم يرسُبُوا فى الذاكرة الجماعية الا من خلال ومضات شعرية خاطفة ، ويقدم الناقد نموذجاً للقصيدة الحديثة فى الغرب ، والتى تلتقى مع قصيدة البيت الواحد فى التركيز اللغوى ، وتعقيل التجربة ، بل ويقدم شهادة الغربيين فى إدانة القصيدة المطولة التى تبعثر الرؤية وتهشم التجربة . لهذا يدعو الكاتب إلى إعادة النظر فى المصطلح الشائع للقصيدة ، ويدعو إلى إلغاء التصورات القديمة ، التى تتعامل مع الإبداع تعاملاً كميًا بارداً .

وفى صفحات من النقد الرفيع يحذّر التليسى من الخلط بين بيت القصيدة ، كما فهمه النقاد القدامى ، وقصيد البيت كما تمثله ، فبيت القصيد اقترن فى القديم بالحكمة ، والمثل السائر ، فهو غاية القصيدة ، ومحور أبياتها ، أما قصيد البيت فهو «ومْضَةٌ خاطفة ، ولمحة عابرة ، ودفقة وجدانية ، ولحن هارب ، وأغنية قصيرة» . وانطلاقاً من هذا التمثل الجديد للقصيد يعيد الشاعر قراءة تراثنا العربى قديمِهِ وحديثه ، باحثاً عن هذا البيت الذى لاذ به الشاعر ، وأودعه سره وخفاياهُ .

إن هذا العمل التأسيسى الذى قام به الناقد يذكّر كثيراً ، فى جرأته وذكائه ، بعمل تأسيسى آخر قام به الناقد الإنجليزى ت.س . اليوت متمثلاً فى كتابه «الغاب المقدس» . هناك أكثر من وشيجة تربط بين هذين العملين ، فكلا الناقدين أعاد النظر فى كل الموروث القديم مستعيناً بحدس شعرى كبير ، وكلاهما استطاع أن يقوم بكشوفات مدهشة فى أقاليم التراث الفسيحة منقذا عشرات القصائد من الموت والنسيان ، وكلاهما تجاوز أحكام النقاد ، حديثها وقديمها ، وعاد بحرارة إلى الأعمال الأدبية يحاورها بذكاء وفطنة كبيرين .

ان التليسى لم يجترح قضايا زائفة بل دخل غابة القصيدة العربية حاملا دهشة المبدع ، وذهوله العميق ، وظل يبحث عن الشعر داخل الشعر ، وعن القصيدة داخل القصيدة . لم تُغرِهِ الأبيات المطوقة بأسوار البلاغة المثقلة بحُلِىّ التشابيه ، بل أغرته هاتيك الأبيات البسيطة العفوية العميقة .

لم تغره الغابة مُوزَّعة فى أشجار كثيرة ، بل أغرته الشجرة تختزن كلّ الغابة .

من ناحية أخرى نرى اليوت فى كتابه « الغاب المقدس » يبحث عن القوة الشعرية التى ميزت الشعر الإنجليزى منذ القديم ، وقد استطاع من خلال عمل طويل ومرهق أن ينفض التراب عن نماذج عليا من هذا الأدب ، مشيراً بذلك إلى الخسارة التى منى بها الشعر الإنجليزى ، حين تطور بعيداً عن قواه الداخلية الأولى ، ولعل هذا ما سعى إليه التليسى فى كتابه ، فقد أشار طوال عمله إلى فرديّة التجربة العربية فى الكتابة الشعرية ، هذه الفردية التى لم تجد تواصلا لها فى الأدب الحديث . لهذا يبدو الكتاب اتهاما لعشرات النقاد والنظريات ، وتأسيساً لتصور جديد ، تصور تعود فيه القصيدة العربية إلى ينابيعها الأولى .

لست أريد من هذه المقارنة أن أتهم التليسى بالنظر فى كتاب « إليوت » بل أردت أن أشير إلى التقاء هذين الناقدين ، حول هموم نظرية كبرى ، جعلت أعمالها تتميز بقدر كبير من الجدة والإثارة .

كتاب الأسئلة :

إن هذا الكتاب ، ككل الأعمال الرائدة يطرح الكثير من الأسئلة ، وبخاصة أن الناقد اكتفى بالإشارة والومضات السريعة ، واقتصر على إثارة المسألة ، فالكتاب يبدو وكأنه توطئة لعمل آخر كبير قد يساهم فيه عدد من نقادنا .

من الأسئلة التى يطرحها الكتاب (وليس الكاتب) وظلت دون إجابة :

لماذا استحوذت القصيدة المطولة على فردية التجربة الإبداعية العربية ؟

لماذا تلاشت قصيدة البيت الواحد ؟

ما الذى دفع النقاد إلى التعامل مع القصيدة تعاملا كميا باهتا ؟

أعترف أن الإجابة على هذه الأسئلة تتطلب الكثير من التوثيق والتركيز ، غير أنى أتجاسر وأقدم مشروع إجابة .

بالعودة إلى كتب النقد القديمة نلاحظ أن التعريف الكمى للقصيدة كان تعريفاً متأخراً ، بَل ونلاحظ ضمن هذا التعريف تدرجاً فى عدد الأبيات التى كان يشترطها النقاد .

يقول أبو الحسن الأخفش « وممّا لا يكاد يوجد فى الشعر البيتان الموطآن ليس بيْنَهما بيْتٌ والبيْتانِ المُوطّآنِ ، وليست القصيدة إلا ثلاثة أبيات » فهذا الناقد يقر بوجود قصيدة تحتوى على أبيات ثلاثة ، ولا يتحرج فى اعتبارها قصيدة !

بعد الأخفش نجد نقاداً يشترطون أبياتاً خمسة ، وآخرين يشترطون أبياتاً سبعة ، ونصل إلى ابن جنّى الذى يقول : « . . . والذى فى العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة ، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة » فابن جنّى إذن يشترط فى القصيدة أن تكون أبياتها ستة عشر ، وما كان دون ذلك فهو قطعة .

فالقصيد العربى بدأ مفردا . . وانتهى عدداً ، بدأ شجرة ، وانتهى غابة ، والسؤال الهام الذى لم يطرحه التليسى هو :

لماذا هذا الفزع من البيت الواحد ؟

لماذا لم تبق القصيدة ، كما فى الشعر اليابانى ، ومضة ، ومفاجأة ، ولحظة دهشة وذهول ؟

هاجس وراء التحديد :

إننى أزعم أن الهاجس الدينى كان وراء هذا التحديد ، كما كان وراء الكثير من التنظيرات النقدية القديمة ، فقد جرت على لسان الرسول أبيات متفرقة ، خشى النقاد أن تعد شعراً ، فأوجبوا الطول بل القصد والنية (ابن رشيق) حتى ينفوا عن الرسول صفة الشاعر . وقد

أعلن أحمد بن فارس (٣٩٥ هـ) ذلك صراحة ، حين اشترط فى الشعرأن يكون أكثر من بيت تنزيها للرسول عن قول الشعر ، ونسب ابن منظور للخليل بن أحمد قوله : «لو جاز أن يقال لنصف البيت شعر لقيل لجزء منه شعر . وقد جرى على لسان النبى .

أنا النبى لا كذبْ
أنا ابن عبد المطلبْ

فلو كان شعراً لم يجر على لسان النبى بقوله تعالى : وما علمناه الشعر وما ينبغى له . وفى العمدة نفى ابن رشيق عن الرسول صفة الشاعر وهو القائل :

هل أنت إلا اصبع دميت
وفى سبيل الله ما لقيت

وذلك لعدم القصد والنيه . وانطلاقاً من هذا الهاجس الدينى حدد ابن رشيق معنى القصيدة بقوله : «إن اشتقاق القصيد من قصدت إلى الشىء كأنما الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة» مهملا بذلك تحديداً آخر أوردته معاجم عديدة «سمى القصيد قصيداً لأن قائله احتفل له ، فنقحه باللفظ الجيد ، والمعنى المختار ، ومنها قصد الشعر إذا نقح وجوّد» . فهذا التحديد يؤكد على الجانب الفنى فى الكتابة الشعرية ، ولا يوجب القصد والنية كما أراد ابن رشيق .

أوردت هذه الأمثلة حتى أؤكد على حضور الهاجس الدينى فى تنظيرات النقاد القدامى ، ولعل هذا الهاجس قد أحدث تغييراً جوهرياً فى هيكل القصيدة العربية وبنيتها . وقد يكون قصيد البيت الواحد إحدى ضحاياه . ولكن تراثنا الشعرى رغم ذلك يؤكد على أن البيت ظل النبع البعيد للقصيدة العربية ، فالشاعر العربى بقى يُواجِهُ التجربة بأبيات معدودة ، أبيات مبثوثة داخل غابات القصيدة . والعمل الرائد للتليسى يتمثل فى التوغل عميقاً فى التراث ليكشف عن ذلك البيت الذى لاذ به الشاعر ، ذلك البيت الذى يتخفى بعشرات القصائد والأبيات فلا يكاد يظهر . . وكيفما كشفناه بدا متوهجاً متوقداً . يختزن رؤية أو تجربة أو دهشة أو سؤالاً كبيراً . من هنا تبدو أهمية تلك النماذج التى اختارها الناقد .

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

وفى الأخير أريد أن أشير إلى ظاهرة شعرية أهملها الناقد إهمالاً كاملاً ، مع أنها تتوافق مع تصوراته للقصيدة إلى حد التطابق ، وهذه الظاهرة تتمثل فى النثر الشعرى الذى حواه تراثنا العربى القديم .

إننى أتصور الكاتب من الذين يقفون عند المفاهيم العروضية فى تحديد القصيدة وتعريفها ، وهو الذى ترجم إنجرق وبودلير (وكلاهما من رواد قصيدة النثر) ولا أتصوره ينكر على نصوص كثيرة للتوحيدى والحلاج ، والنفرى كتاباتها المتميزة ، خاصة وأن هذه النصوص جاءت فى شكل «لمح» أو «إشارات» أو «مواقف» ، أى فى شكل قصائد قصيرة .

ولعل «الآية» فى القرآن كانت لهم دليلاً وأسوة ، وهى التى ظلّت ، طوال القرون ، مثالاً ومرجعاً ، منها كان يستمد الأدباء شروط بلاغتهم ، وإليها كانوا يحتكمون .

الآية هى «الإيجاز» وهى «البيان» اذن هى البلاغة فى أرقى تجلياتها وأبعد احتمالاتها :

١ - كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة (النفرى)

٢ - قع فى الظلمة تر نَفْسَك (النّفرى)

٣ - انفتحت عيون قلوبنا فانطبقت عيون رؤوسنا (الدّارانى)

٤ - لئن قلت أنا الحق ، فما عدلت عن الحق ، لأنى أنا الحق فى محبته ، وهو الحق فى مملكته ، ولئن كان سكرى نَمّ على سرّى ، فقد عربد وجدى على وجودى ، وجعل حذى مَحْوَ حُدودى (الحلاج)

٥ - فنادى لسان حاله : يا حلاج كيف رأيت المحبة ؟ قال : رأيت حبّة نصبت على جمالية المحبوب ، فطارت إليها عصافير القلوب ، فلما سقطوا ليلتقطوا ، انقلبت عليهم حبة الفخ ، فاحتبطوا فحدّقوا إلى حقيقة تلك المحبة ، فإذا هى نقطة باء المحبة قد قلبتها الفتنة ، فانقلبت المحبة محنة . (الحلاج)

إن هذه «القصائد» (وغيرها كثير) تعاملت مع اللغة تعاملاً شعرياً متقدماً ، فركبتها تركيباً جديداً ، وانحرفت بها عن المتوقع والمألوف فى اتجاه الغرابة والمفاجأة ، فالكلمات تجاوزت معانيها الأولى ، والمعانى دلالتها القديمة فإذا اللغة علائق مستحدثه ، وفوارق مبتكرة .

ولا غرابة فى ذلك فالمتصوفة (والذين ذكرنا من المتصوفة) باشروا اللغة كطقس وعبادة ، فكانت طريقهم إلى الله والمطلق ، طريقهم إلى الصفاء والحلول ، وكتاباتهم (كل كتاباتهم) محملة بهذا الهاجس الرؤيوى ، حيث يَمْتَزِجُ الحلم بالواقع ، والغيب بالحاضر ، والقريب بالبعيد .

ألم تكن هذه الحال ، وما تزال ، ينابيع الشعر القصِية ؟ إن هذه القصائد التى ذكرت أصبحت معجماً شعرياً ، منه يمتح شعراء الحداثة . ويكفى أن نشير إلى أدونيس الذى استلهم كتاب «المواقف» للنّفرى إلى حدّ الاقتباس ، بل والنقل أحياناً .

ألا يجوز بعد كل هذا أن نعتبر هذه الكتابة شعراً ، وكتّابها شعراء .

تونس : محمد الغزى

عن نبرة القصّ فى صوت الغناء

لمحة إلى قصائد من أمل دنقل

محمد المخزنجى

أحمل دواوين الشعر معى أينما ذهبت ، وفى الشعر غوطة من شجر مجتمع وماء . أرتوى وأغتسل من زمزم القصائد كلما سففت من دنيا التراب تراباً وشربت من دخانها والصهد . وأستظل بكرمة الشعر ، وألتقم الحب من حلاوة العناقيد ، كلما جعت إلى الجمال واستعرت فوق رأسى شمس مواسم الجلافة الفظة .

وأيضاً ، لأغتذى من كثافة الصور لعلها تنتقل عبر النثر إلى قصص جد قصار أبتغيها ، وقصرها البالغ يوجب الاقتصاد البالغ ، وليس مثل الشعر فقيه اقتصاد : يدخر مدينة فى نافذة ، وحقلاً فى سنبلة ، وبحراً فى سمكة ، وأفقاً متسعاً فى رفة عصفور صغير .

تدفعنى يد النبوءة القديمة المرتعشة التى مدتها العجوز فرجينيا يوماً : «القصة لا محالة سوف تصبح شعرية» ، وترتفع - محذرة - يد إدريس الطيبة الكبيرة ، ويهدر صوته العميق ! «لغة القصة ينبغى أن توزن بميزان الذهب» ، وأجدنى على عتبة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» أفتح يدى للدمع المنهمر ، فتسقط فى الراحة لؤلؤة صغيرة تنبىء بمكمن القصّ .. القص بأبسط معانيه وأصفاها ، وكما يقول المعجم: قصّ الشىء أى تتبع أثره .

ولكى أسفر عن روح هذا التتبع ، أستميح الشعر عذراً إذ أصفه وصف الناثرين ، وإن كنت لا أغير مواضع الوقفات أو أجترىء على إرادة التفعيلة هات لؤلؤتك الصغيرة يا أمل . يقول :

> «تقفز حولى طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة (كان يقص عنك يا صغيرتى ، ونحن فى الخنادق ، فنفتح الأزرار فى ستراتنا ، ونسند البنادق . وحين مات عطشاً فى الصحراء المشمسة رطب باسمك الشفاه اليابسة ، وارتخت العينان) فأين أخفى وجهى المتهم المدان» .

تسكرنى خمرة السياق المحلى بروح الشعر ، فأتمتم : ماذا يكون أعذب القص إلا ذاك ؟ وأتشبث فى انتشائى بصوت للنقد يعضدنى ، فأرجع قولا لأوكونور : «القصة القصيرة هى تحليل التجربة الإنسانية بطريقة اختزالية» ، فها هى ذى تجربة إنسانية - من التجارب التى يعدونها الأربع الكبرى فى مسيرة الإنسان : الحب ، السجن ، الحرب ، الموت - وها هو ذا عرض فى ذروة الاختزال ، فماذا يكون القص إلا ذاك ؟!

يعاجلنى صوت أوكونور متحدثاً عن القصة القصيرة ، ثانية ، بأنها : «محاولة للوصول إلى نقطة من الإشراق» ، ويريد الصوت المنفرد أن يسدر فى القول ، فأكفه ليسمع إفحاماً من «يوميات كهل صغير السن» :

> «تدق فوق الآلة الكاتبة القديمة ، وعندما ترفع رأسها الجميل فى افتراق الصفحتين ، تراه فى مكانه المختار . فى نهاية الغرفة : يرشف من فنجانه رشفة ، يريح عينيه على المنحدر الثلجى ، فى انزلاق الناهدين (عينيه هاتين اللتين ، تغسل آثارهما عن جسمها - قبيل أن

تنام – مرتين !) وعندما ترشقه بنظرة كظيمة ، فيسترد لحظة عينيه : يبتسم فى نعومة ، وهى تشد ثوبها القصير فوق الركبتين !
فى آخر الأسبوع : كان يعد – ضاحكاً – أسنانها فى كتفيه ، فقرصت أذنيه . وهى تدس نفسها بين ذراعيه وتشكو الجوع »

وأرفع عينيّ أسأله : ما رأيك الآن يا أكونور ؟ ألم يستوقفك تحليل للتجربة الإنسانية بطريقة اختزالية ، وألم تر محاولة للوصول إلى نقطة من الإشراق ؟ (والإشراق بالقطع لا يعنى التفاؤل . . بل يعنى – ربما – الوصول إلى منتهى التتبع . إضاءة نهائية للكل – ليست بالضرورة ساطعة أو كاشفة أو فاضحة) .

وبعد هنيهة صمت أسمع نبرة التردد فى الصوت المنفرد ، وهو يتكلم عن عناصر الأقصوصة : العرض ، والنمو ، والعنصر المسرحى ، فأعاجله بهذه من «الحزن لا يعرف القراءة» :

«جوارب السيدة المرتخية ، ظلت تثير السخرية ، وهى تسير فى الطريق ، وحين شدتها : تمزقت . فانفجر الضحك ، ووارت وجهها مستخزية .

وهكذا أسقطها الصائد فى شباك سيارته المفتوحة ، فارتبكت وهى تسوى شعرها الطليق . وأشرقت بالبسمات الباكية »

وران الصمت على صوق ، وعلى الصوت المنفرد ، ثم جاء صوت «وايخينباوم» مختلطاً بصوت صبرى حافظ ، فى همس لا أعرف إن كان الموافقة أو الاحتجاج : «جوهر الأقصوصة فى حشدها لكل ثقلها فى اتجاه النهاية حيث تصير النهاية هى المحور»

وأستزيد أمل ، فيزيد من «صفحات من كتاب الصيف والشتاء» :

«فى الفندق الذى نزلت فيه قبل عام ، شاركنى الغرفة ، فأغلق الشرفة ، وعلق (السترة) فوق المشجب المقام ، وعندما رأى كتاب الحرب والسلام بين يدى ، اربد وجهه ورف جفنه رفة ، فغالب الرجفة ، وقص عن صبية طارحها الغرام ، وكان عائداً من الحرب بلا وسام . فلم تطق ضعفه ، ولم يجد – حين صحا – إلا بقايا الخمر والطعام .

ثم روى حكاية عن الدم الحرام (الصحراء لم تطق رشفه فظل يشتكى ربيعه صيفه .) وظل يروى القصص الحزينة الختام ، حتى تلاشى وجهه فى سحب الدخان والكلام وعندما تحشرج الصوت به ، وطالت الوقفة ، أدرت رأسى عنه . حتى لا أرى دمعته العفة . ومن خلايا جسدى تفصد الحزن . ويبلل المسام .
وحين ظن أننى أنام ، لمحته يخلع ساقه الصناعية فى الظلام – مصعداً تنهيدة . قد أحرقت جوفه» .

وأصعد أنا الآخر تنهيدة استعذاب لأقصوصة جميلة حاذقة الصنعة والإيلام ، ثم يحل الصمت عميقاً هذه المرة ، فأود لو أقطعه بسؤال – معكوس – لصاحبة النبوءة القديمة : لكن يافرجينا . هل تصير القصيدة يوماً قصصية ؟ فابتسمت ، ولم تحر جواباً .

وفى الصمت المطبق تراءى لى الشاعر كما أبصرته يوماً : فى سفح السرطان وذروة القوة الإنسانية ، يقرأ . كان يقرأ قصاً «خريف البطريرك» .

وعندما حدقت فيه تلاشى ، ومضى عنى ، فأطرقت متمتماً :

رحمه الله . كان يمتلك موهبة قصاص فذة . لكنه كان شاعراً ولم يكن من الشعارير ، ففاصل ، وفصل ، وظلت أقاصيصه تختبىء بتواضع رائع فى قلب القصائد .

لقد استمنح القصة (وهى كالجدة العجوز : أطيب الفنون وأرحمها – فى أيدى الطيبين) فمنحته من روحها سمت التشخيص والتجسيد اللذين يتجليان عبر عمليات التتبع ، والنمو ، والاحتشاد فى اتجاه النهاية ، والسعى إلى نقطة الإشراق . وفاز بعذب الإبانة ، والجاذبية ، والشد الرقيق الرفيق . وربما بأحد أسرار تفرد شعره : البسيط ، الجميل ، الراقى .

محمد المخزنجى

قراءة فى قصص

"الصّمت والجدران"

للسباعى عثمان

محمد محمود عبد الرازق

عذب إحساس ذلك الطائر المهاجر . إنه ما يزال يتدفق كشلالات من قلب إفريقيا الخضراء . ما يزال يحلق فى سماء غاباتها الكثيفة ، مغرّداً من فوق أشجارها ، راكبا ظهر نيلها الأزرق بصفاء العيون ، الأبيض بشفافية القلوب ، الأسمر بإشراقة الأرض العفية . ويأتى صوته العذب لا يحكى قصة ضياعه الفردى . وإنما يحكى قصة ضياع الإنسان وقلقه الدائم على مصيره ، وقد ارتدى ثوبا إفريقيا يتعانق فيه العطر والقهر ، الأعشاب والعذاب :

«وبعدئذ جاء الخريف ليعرى كل غراسنا . . هذه الصفصافة العجوز ، وهذه الصنوبرة التى ما فتئت تمتص أعماق الأرض ، وأشجار الحناء التى سقطت كل أوراقها . . » .

هذه الصورة الحزينة ليست أوصافا خارجية للطبيعة ، وإنما هى نبش فى أعماقها بأعماق فنان ، امتزج بها ، وامتزجت به . من الأرض نبتت ، ومن الأرض نبت . ليس نبتا غريبا فى أرض غريبة ، وإنما نبت رحيم متراحم بين إخوة له ، وأخوات من الأشجار والأزهار والطيور والحيوان . يعرف متى تفرح . . تبكى . . ترقص . . تذوى :

«فى الفجر تبكى عيون الليل وتذرف ضبابا باردا لزجا . . » .

لمن تسر الطبيعة بأسرارها ؟ لمن تبث أحزانها ؛ إن لم يكن لشاعر عميق الشعور ؟

إنه لا ينسى أن يختم قصته : **«فى بداية المصيف»** بمثل ما ابتدأها به . لقد ترك حبيبته التى تنتظره دون أمل فى الاقتران به . وهو الآن فى بلاد بعيدة . لكن ذكرى الصيف لا تفارقه : صيف الصفصافة العجوز . . الصنوبرة . . **«أشجار الحناء التى ذبلت كل أوراقها قبل أن تخضبى كفيك الصغيرين . . »** .

فى بلد أشجار الحناء لا تجد الفتاة العاشقة حفنة صغيرة تخضب بها كفيها ، لأنهم - هناك فى السودان - يصدرون الفرح ويعيشون الأحزان . هناك فى السودان التى لا ينساها هذا العاشق الفنان ، مهما تبدلت جلود وتغيرت أبدان .

إننا نعنى بحديثنا هذا قصتيه : **«فى انتظار الصيف»**،**«مسافرة»** . فى الأولى تقابلنا ثلاث فتيات : الفتاة العاشقة التى تركها على أمل العودة إليها فى الصيف . والزوجة التى اقترن بها تحت ظروف ضاغطة . والفتاة العابرة التى كانت متجهة إلى لندن لدراسة الطب وهو فى طريقه إلى بيروت . ولا أعرف لماذا أشعر بأن الفتاة العاشقة هى السودان ؟ كما لا أعرف لماذا أتصور أن فتاة قصة : **«مسافرة»** هى السودان ؟ من أين أتى هذا الإحساس ؟ ربما كان إحساسنا فى القصة الأولى مبررا إلى حد ما . أما فى القصة الثانية، فأود أن نقرأ سويا فقرة من فقارها علنا نستدل عليه معا :

«وقفت أشهد فى خشوع نبض ذلك المجهول المجنون . . عيناك المسافرتان بأحزان الوداع ، وسمرتك الصافية المتحركة كسمرة مياه النيل ، وملامح وجهك الريفية التى تحمل حكايا الفلاحين وأغنيات الحصاد . . » .

ومع ذلك نراه يتدلل على الفتاة ، ويعاملها بجفاء ممزوج بالوله ، كما لو كانت أمه . بل إنه يفكر فى عدم وداعها ، ثم يذهب بعد ميعاد إقلاع الطائرة . لكن الطيارة تتأخر فيجدها فى انتظاره . وتعده من بين دموعها بالكتابة له .

إنه يتخيل فى هذه القصة - وفق إحساسنا - أنه لم يترك السودان ، وإنما السودان هى التى تركته ، فى نفس لحظة تعرفه عليها ، ومعرفته لها : المعرفة الواعية اليقظة . فى البدء **«كنت أتصور أنك مسورة بأسلاك شائكة كمعتقلات أسرى الحرب»** . . لكنى **«كنت موقنا بأن فى وجدانك أرضا خصبة ستثمر قطعا إن أنا أحسنت عزقها . . »** .

ولأن الجو جو وداع ، فقد تركت صوره الشاعرية الريف : رمز الاستقرار ، وانطلقت عبر البحار :

«نشرت كل أشرعتى لأبدأ سفرا مجهول المصير إليك» . .

«صممت على اقتحام عالمك الغامض . . » . .

«كانت شواطئك تلوح مغرية على البعد» . .

«ومضت مركبى مع الرياح تجرى رخاء . . » . .

«كانت شواطئك تدنو منى» . .

«أيها البحر الجبار هكذا تفجرت أمواجك فى لحظة . . » . .

«ها أنت تستسلم فى هدوء» . .

«يا ملاح أرخ أشرعتك للرياح . . » . .

«هدأت الرياح وبدأت الشواطىء تخضر» . .

«فكرت أن أحطم مركبى وأمزق أشرعته» . .

«وهناك كنت أرسو على شواطئك بعد رحلة مضنية» . .

«وحين ارتفعت فى الأجواء ، كنت أغوص فى أعماقى أبحث عنك من جديد» .

تلك هى رحلته مع فتاته فى قصيدة شعر ، تدرجنا معها كما تدرج بها .

* * *

وشفيعنا فى رؤيتنا أن الكاتب لا يهتم بالحدوتة ، خاصة فى : **«الدوامة»** و **«الجرح والسكين»** و **«شرخ فى فراغ»** و **«هذيان فى الصيف»** و **«منابع الدم والجراح»** و **«وجه فى الزحام»** . فهو لا يحكى قصة وإنما يصور إحساسا . وفى **«الدوامة»** نجد أن الحوار مبتور ، والأحداث ناقصة . المهم - عنده - هو المحصلة النهائية التى تعطيك انطباعا معينا ، نابعا من الإحساس الذى يساعد على تهيئة الجو المناسب له : الحوار المبتور ، والحدث الناقص ، لا الحبكة الحدوتية . وإن كانت عنايته بعنصر الدهشة ، تجعلك فى شوق إلى متابعة القراءة . فهو يستغنى بهذا العنصر عن عناصر كثيرة فى الحدوتة . وكعادته فى معظم قصصه ، يصور برهة قصيرة من الزمن ، قد لا تزيد عن ليلة واحدة . لكنه يغوص بك لالتقاط إرهاصاتها فى الماضيَيْن القريب والبعيد ، حتى تشعر بأنها حياة كاملة ممتدة منذ سنوات قد تصل إلى عمره المتيقظ كله ، المتصل بالتاريخ البشرى **«اليقظ»** . ونؤكد على **«اليقظة»** لأنه قد حرص فى هذه القصة ، وفى قصة **«الصمت والجدران»** التى ارتضتها المجموعة عنوانا لها - على أن يصور شريكه فى السجن يغط غطيطا ، ناتجا عن تبلد فى الحس من أثر الأحداث : **«الخبيث يشخر الآن فى أحلامه البليدة بدون أن يجهد نفسه . . ينام بلا هوية . . ويصحو بلا هوية . . »** . والسجن قد يكون مفتوحا كما فى **«الدوامة»** : **«سنوات بطولها بلا قدرات فى العفن . . إنها سجن . . سجن ولكن فى الهواء الطلق . . »** .

أما أقاصيص : **«الجرح والسكين»** و **«شرخ فى فراغ»** و **«هذيان فى الصيف»** و **«منابع الدم والجراح»** و **«وجه فى الزحام»** فتنويعات على نغم واحد : الغربة . لكننا لا نشعر بعمق التنويعة مع وحدانية التجربة ، وطريقة ملاحقتها .

* * *

والسجن الثالث فى حياة **سباعى عثمان** صاحب مجموعة **«الصمت والجدران»** هو الزواج . نجد ذلك فى أقاصيص : **«فى انتظار الصيف»** و **«ليلة من ذات الليالى»** و **«صباح لن يتكرر»** و **«ظلال امرأة»** ، وفى إشارات عابرة بقصص أخرى . فى الأولى والثانية يتزوج بدون اختيار ، ناعيا حظه فى الأولى بقوله : **«غيرنا جمعوا بيننا . . ومع ذلك يعيشون سعداء»** وفى الثانية : **«الزواج بدون حب لعله الزواج الأوفق . . فقد يجىء الحب بعد ذلك ، ويبدأ فى الاخضرار فى ذات الوقت الذى يبدأ فيه الحب الأول فى الذبول . . ورويدا . . رويدا تحلو الحياة ويسعد الزوجان !! . .**

هراء . . » . ولهذا فإننا نراه فى **«صباح لن يتكرر»** يتزوج عن قصة حب عميق . ولتأكيد عمقه يعقد القران فى المحكمة بدون رضا أهل الزوجة . ومع ذلك تظل النتيجة واحدة . ففى **«انتظار الصيف»** و **«صباح لن يتكرر»** و **«ظلال امرأة»** تطلب الزوجة الطلاق . إنه الملل والفتور الذى يتسرب إلى حياته منذ بدء إحساسه بفقد حريته بالزواج . . وهو إحساس يبدأ مبكرا .

ويبدو أن هذه التجربة هى التجربة الأم عنده ، أو الرمز الأساسى الذى

يريد من خلاله أن يصور غربته ، رافعا شعار **«لا شىء يهم»** فى غالبية قصصه . لكنه كان قد قلب هذه التجربة على كافة وجوهها فى أقاصيص : **«فى انتظار الصيف»** و **«ليلة من ذات الليالى»** و **«صباح لن يتكرر»** فلم تتحمل إعادتها بقصة **«ظلال امرأة»** . وقد ساعد حوار هذه القصة غير الفنى على إجهاضها .

وقد يتسامح القارىء مع جفائه مع المرأة بقصة **«مسافرة»** الذى يعتبره بطل القصة خطة للنفاذ إلى أغوارها . ويأتى التسامح لا من أجل هذه الخطة ، وإنما من أجل ايحاءات القصة وشاعريتها . لكن يبدو أن **«الجفاء»** يشكل وسيلة من وسائله التعبيرية عن حياته المضطربة القلقة . فإننا نقابله شاذا غاية الشذوذ فى قصة **«المحطة الأخيرة»** . إذ تجمعه الصدفة بفتاة فى غرفة نوم بأحد القطارات . وتحاول الفتاة أن تخرجه عن صمته دون جدوى . بل نراه يقابل توددها المهذب بفظاظة تصل إلى حد السب العلنى . وفى الصباح يوقظها فيشعر أن فى عينيها نداء يزلزل كيانه . وهنا يحاول أن يتودد إليها ، لكنه يفاجأ بأنها ستنزل فى المحطة القادمة ، وتسبه بسباب مركب من نفس الألفاظ التى استعملها معها من قبل ، والتى لا تنبثق من التداعى الطبيعى للحوار غير المفتعل .

وهذا السباب نجده أيضا فى كثير من قصصه ، لكنه يتخذ شكلا مرضيا مقيتا فى **«ظلال امرأة»** . البطل فى هذه القصة يصاب فى حادث . وعند إفاقته يجد نفسه فى غرفة واحدة مع أخرى . ويبدأ التودد الرقيق من الشخص الآخر . ويبدأ البطل فى سرد قصته له . فيدور حوار مفعم بالشتائم غير المبررة فنيا ، وغير المبررة والمحتملة أخلاقيا . غير المبررة من جهة الشاتم ، وغير المحتملة من جهة أى مسبوب بلا سبب . فهو يكرر بكثرة مملة هذه النعوت : **«جبان»** .. **«سخيف»** .. **«حيوان»** . وقد لاحظنا أنه يستعملها لالتقاط الحوار من الطرف الآخر . ولهذا جاء الحوار فى هذه القصة **«سردا»** مقطعا بطريقة صناعية ، لا **«حوارا»** ناميا متصاعدا . ووجود الشخص الثانى نفسه لم يكن له مبرر إلا إدارة الحوار ، وهى طريقة قديمة عفا عليها الزمن ، كإدارة الحوار مع الخدم والموظفين فى المسرحيات القديمة من أجل إطلاعنا على أخبار أبطال المسرحية .

وإننا نرجع جفاءه مع المرأة - إضافة إلى اعتباره وسيلة تعبيرية عن الملل والقلق - إلى الوضع القديم للمرأة فى عين الرجل ، ولهذا يكثر فى الأدب القديم ، وما يزال يردد فى أدبنا حتى اليوم عبارات مثل : **«الشيطان امرأة»** .. و **«المرأة حليفة الشيطان»** . نراه فى **«المحطة الأخيرة»** يقول للمرأة باعتبارها أداة غواية : **«المرأة تظن نفسها قوة مؤثرة ، وتستطيع أن تحطم إرادة أى رجل .. ولكن ثقى أنك لن تستطيعى أن تؤثرى فىّ أبدا .. أمامك رجل من نوع آخر تماما ..»** . وهو إحساس قديم أيضا . إحساس الرجل بأنه المرغوب دائما منذ عهد الجوارى والقيان ، حتى مسرحيات الريحانى . فهو لا يعامل إنسانا سويا ، وإنما يعامل شيئا أدنى منه يطلبه إذا ما احتاج إليه فقط . يدلنا على ذلك نرجسية بطل هذه القصة . فهو يشبه نفسه أمام نداءات المرأة بالواحة الخضراء . ثم يطور شراهة النداء وإغراء الواحة قائلا : **«كان ذلك النداء حول عينيها يجوع ويجوع .. وكانت الواحة الخضراء تخضر وتخضر ..»** . ومن أجل ذلك تودد إليها ، لكن الفرصة كانت قد ضاعت منه ، ولفظت الغانية هارونَ الرشيد هذه المرة .. هارونَ الجديد . وعندما استيقظ على طرقات الكمسارى ، ورآها مازالت تغط فى النوم لم يشأ إيقاظها : **«أحس بأنه مسئول عنها على نحو ما ، وأنه رجل هذه الغرفة»** . وفى **«ظلال امرأة»** يطلق زوجته بكلمة يسطرها على ورقة ويخرج لتبكى هى بالداخل ، ويهجر عشيقته ويصمم على الرحيل **«ويخرج وهى تبكى بالداخل»** .

كما نقرأ بقصة **«فى انتظار الصيف»** مناقشات صحفية حول عبارة : **«وراء كل عظيم امرأة»** وإصرار البطل على أن **«وراء كل فاشل امرأة»** .

وهو يتعامل مع جسد المرأة لاروحها .. أو بعبارة أدق : إنسانيتها المكونة من الروح والجسد . لذا نرى بطل قصته **«ليلة من ذات الليالى»** لا يطيق زوجته ، ويريد أن يضع حدا لحياته معها ، لكنه يخشى غواية جسدها التى تضعف من موقفه دائما . وتبنى القصة على التصميم على المقاومة ثم الانهيار فى النهاية ، مستقيا صوره وتشبيهاته من جو المعارك والسياسة الدولية : **«إنها تناضل بضراوة .. ولكنى سأحزم كل جبهاتى أيضا .. لن أتنازل عن شبر من كرامتى .. وإذا ضعفت سأغادرها مع آخر مدينة تسقط فى يدها ..»** .. **«لا .. لن أستسلم .. حركة أخرى .. أيتها الخبيثة ما الذى تفعلين .. لن أدعها تطأ أرضى .. أعلم أنها غير نائمة .. سأحارب حتى آخر رمق ..»** .. **«كان ينهار جزءاً .. جزءاً .. ثم ما بقى إلا لحظة حتى سقطت آخر مدنه فى الظلام»** .

ولا تتواءم هذه الأفكار - بطبيعة الحال - مع محاولته مواكبة التيار الوجودى المتحرر إلى أقصى درجات التحرر .

القاهرة : محمد محمود عبد الرازق

على دسوقى.. والفن البرىء

محمود بقشيش

ما إن يومض ، فى الذاكرة ، اسم الفنان **على دسوقى** إلا وتلمع صور ، تشكل فى مجملها ، حالة ، ليست فريدة ، فى واقعنا التشكيلى ، ولكنها تحمل من الأصالة مايدعو إلى الإعجاب ، فسيرة الفنان الذاتية ، وإنتاجه الفنى ، يشكلان زاداً للأمل ، وطاقة للتحمل ، وقدرة على تجاوز الحصار ، للموهوبين الفقراء !

لم ينل من التعليم الرسمى إلا القليل ، ومع ذلك ، لقد حقق من الانتشار فى مصر ، والعالم مالم يقدر عليه « كاترة» الفن ، المهيمنين الآن على الحركة التشكيلية فى مصر ، وهو فى ، كل مراحله ، يطالعك بوجه بـرىء ، باسم وكتلة ضخمة من الشعر الليفى . الذى صار رمادياً بحكم السن !

التقيت بـه للمرة الأولى عـام ١٩٥٩ ، **بمتحف الفن الحديث** ، ذلك المبنى الإسلامى ، الجميل ، الذى هدّم بعد ذلك ، لسبب ما ، وصار موقفاً للسيارات ، ثم تحول الآن إلى مشروع من مشاريع الانفتاح ، كان المتحف فى ذلك الوقت ، شعلة من النشاط الثقافى والفنى ، وكـان (على دسوقى) دائم التردد على مكتبة المتحف ، يتأمل إبداعات الفنانين ، وعرفت منه ، وقتها ، أنه طـالب ، بالقسم الحر ، بكلية الفنون الجميلة ، وهو قسم لا يشترط أى شـروط عـلى الملتحق ، إلا أن تلك الـدراسـة التى تلقاها ، لا نلمس لها أثراً . أى أثر على أى مـرحلة من مراحل إنتاجه الغزير !

إن المتأمل لإ نتاج الفنان ، منذ الستينات حتى اليوم ، يكتشف أن أستاذه الأول ، وربما الـوحيد ، هـو الحارة الشعبية ، المصرية ! ويدهش لهذا التناقض الحاد ، بين براءة العالم الذى تتجسد بلوحـاته ، وخشونـة الـظروف

- ولد عام ١٩٣٧ ، بحى الأزهر ، بالقاهرة .
- اشترك فى أغلب المعارض الجماعية ، منذ عام ١٩٦٣ .
- أقام خمسة عشر معرضاً ، فردياً ، فى مصر .

«من معارضه الفردية ، والجماعية خارج مصر»

- الاشتراك فى معرض «أبيسا» بإسبانيا عام ١٩٧٠ .
- الاشتراك فى معرض الفن المصرى، باليابان عام ١٩٧٣ .
- الاشتراك فى معرض البينالى العربى الأول ببغداد .
- اشترك فى مهرجان الأسبوع العربى بألمانيا الغربية ، عام ١٩٧٤ .
- اشترك فى الأسبوع العربى فى باريس .
- معرض خاص لفن الباتيك بالمركز الثقافى المصرى بباريس .
- معرض بمدينة «بال» بسويسرا ، عام ١٩٧٩ .
- معرض بـ «بون» ، عام ١٩٨٠ .
- نال إحدى جوائز معرض الطلائع عام ١٩٦٣ .
- نـال إحدى جـوائز معـرض الصالـون السنـوى فى الأعـوام : ١٩٦٥ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٣ .
- أنتج عنه مركز الأفلام التسجيلية ، والقصيـرة ، فيلما تسجيلياً بـالألوان (١٨ دقيقـة) سينـاريـو ، وإخـراج : أحمـد راشـد ، تصـوير : محمود عبـد السميـع ، مـونتـاج : أحمـد متـولى ، موسيقى : يوسف شوقى .

الاقتصادية ، والاجتماعية التى تحاصره ، لفترة ليست قصيرة من عمره إلى ان اجتاز المحنة بالصبر ، والعمل ، إلى ذلك الانتشار الذى لا يخفى على أحد ، وإلى ذلك الاحتفال الإعلامى الذى أرفض بعضه ، خاصة ما يتسم منه ، بالمبالغة الضارة ، ليس على الفنان ، بل على الحركة التشكيلية ، فالوقوع فى مطب المجاملات من شأنه أن يعتم المساحة بين العمل الفنى ، والمتلقى ، ويؤجل ميلاد حركة نقدية حقيقية .

الميـلاد

إن الدعوة إلى اكتشاف ملامح فن قومى كانت تتراوح بين الاشتعال ، والكمون ، منذ الرائد الأول «محمود مختار» . إلى اليوم ، إلا أنها لم تتلاش ، رغم التبعية ، التى تصل ، كثيراً ، إلى حد الصراخ ، للنموذج الأوروبى .

موجات تتتابع ، وتتداخل ، من توفيق بين الموروث ، والمعاصر ، إلى إيمان كلى بكل ما ينتجه الفكر الأوروبى ، إلى رفض كامل لكل شىء !

ولد فناننا من التيار القومى للفن ، الذى نلمح قسماته فى الفنانين : محمود مختار ، راغب عياد ، آدم حنين ، الجزار ، ندا ، بيكار ، جورج البهجورى ، سعد عبد الوهاب ، عبد الوهاب مرسى ، سيد عبد الرسول ، كمال خليفة ، حسن سليمان . . وغيرهم كثيرون .

حاول كل منهم أن يلتقط الموروث ويهجنه بما يتسق واختياراته من أساليب الفن المعاصر ، التشخيصية ، فنرى « مختار » قد خلع قداسة المنحوتات الفرعونية على الفلاحة المصرية ، كما خلعها « محمود سعيد » على فتيات بحرى ، فامتلأت صحة ، وعافية ، أسطورية : بينما قفزت وجوه الأيقونات إلى حوارى ، وأزقة القاهرة ، الفقيرة ، ممثلة فى أطفال ممصوصين فى لوحات «البهجورى» ولست أحاول هنا رصد الإنجازات التى أنجزها كل الذين ذكرت أسماءهم ، والذين لم أذكرهم بغير قصد ، إنما ما أحب التقاطه هو ذلك السحر ، المقدس ، للموروث ، باعتباره وثيقة لبشر اختفوا ، بغير عودة ، قد فقد قداسته على مر الأجيال ، فبدلا من ارتفاع فلاحات مختار إلى الشموخ الفرعونى ، نرى وجوه الأيقونات ، والملامح الفرعونية تنزل إلى أحياء الفقراء ، تتقمصهم ، كما قفز بعض الفنانين إلى الحارة المصرية من منطلقات أخرى ، فقد غرق (الجزار) ، و (ندا) ، فى مرحلة من المراحل ، فى المعتقدات الشعبية ؛ حيث الخرافة ، والشعوذة ، كما دخل إلى « الحارة » عدد من الفنانين الآخرين من زوايا تزيينية ، أوتلبية لموجة ما . إعلامية ، أو سياحية . إلا أن هؤلاء ، وأولئك شكلوا فى النهاية مناخاً عاماً ، أو ذاكرة جمالية عامة ، سمحت بتقبل زوايا نظر مختلفة فى إطار ثابت . ومن هنا ولدت تجارب على دسوقى إلا أن الفارق هو أن « على » لا يشغله عادة التخطيط ، والتنظير ، وأغلب الظن أنه اختار وحدات لوحاته ، وسجل بها معالم الحارة تسجيلا فطرياً وقد سمح هذا المناخ بمولد « كلمة السر »التى كانت بالنسبة له «الحارة المصرية» منظورا إليها بعينى طفل برىء !

قد نلمس فى لوحاته بعض الملامح القبطية فى العيون ، وبعض الملامح الإسلامية فى التراكيب المعمارية ، والفرعونية فى وضوح العنصر الخطى ، وطلاء المساحات ، أو فى بعض التصميمات ، إلا أن « المنتج » النهائى يتميز بخصوصية تنفذ إلى القلوب بيسر ، وتؤكد قدرته على اختيار ما يناسب طبيعته من الموروث القومى ، الفنى .

المعرض الأول عام ١٩٦٣ والمرحلة الرمادية !

شكّل هذا المعرض معالم الطريق الذى التزم به كانت «الحارة» هى «البطل» ومازال . إلا أن « حارته »ليست «مرعبة» كحارة « عبد الهادى الجزار » التى سيطرت عليها المعتقدات الموحشة ، والتى امتلأت بالمسوخ البشرية ، والمسابح ، والمباخر،والحشرات ، والحيوانات الأليفة ، وغير الأليفة ، والأحجبة ، والأقراط ، والأطراف الغليظة ، الخشنة ، والتحوير الصادم للمشخصات ، والعجائن السميكة ، واللمسات الثقيلة الوطأة . تلك العناصر ، التى تنظم فيا بينها جواً كابوسياً ، منفراً ،

ليس من اللوحات ، بالطبع ، ولكن من العالم الذى يحاول الفنان إدانته ، على النقيض من هذا ، تماماً ، نلتقى بحارة **« على دسوقى » الوديعة ، المسالمة . المرأة ، والطفل ، هما تاجا الحارة ، رغم ملامح الفقر البادية على الأطفال ، الذين لا يجدون من وسائل اللهو غير « أطواق العجل »** يندفعون بها ، عبر اللوحات ! أما **« المرأة »** فهى الجمال الأنثوى العفيف ، والبرىء .

إن لوحات معرضه تخلو من التوتر ، كما تخلو تقريباً من **التوابل التكنيكية والتحريفات الصادمة ، والموترة** ، كما هى الحال عند (الجزار) ، و(ندا) أو التحريفات الاستعراضية عند **(عبد الوهاب مرسى) أو (رفعت أحمد) . فتحريفاته** تتسم بالبساطة ، والسلاسة ، التى تقترب من رسوم الأطفال ، واختار لهذا المعرض موضوعاً مشتركاً ، هو « السيرك » ، سيرك الحارة طبعاً ، الفقير ، الذى يأتى لمشاهدين فقراء ، فى المناسبات العامة كالموالد ، والأعياد ، وركز على عنصر الأطفال ، الذين وضعهم فى أوضاع بهلوانية ، إلا أن صغاره قد ظهروا لأول ، وآخر مرة يخيم عليهم الحزن ، وأسهمت ألوانه الرمادية ، المتقشفة ، فى تأكيد هذا التعبير .

وشاركه فى هذا المعرض الفنان ، والناقد الراحل **(محمد شفيق)** ، وكان وقتها طالباً بمعهد السينما ، وكان اللسان الناطق باسم الثنائى . كان يتسم بدماثة الخلق ، والدأب ، إلا أنه فجأة اختفى بسبب المرض النفسى ، وانقطعت أو كادت ، أخباره ، إلى أن فوجئنا بحادث وفاته ، فى ملابسات مفجعة ، فى مستشفى الأمراض العقلية منذ بضع سنوات ! واندثرت لوحات **« شفيق »** بسبب الإهمال أما لوحات **« على دسوقى » فقد اندثرت ، لا ضطراره للرسم عليها رسوماً جديدة ، استعداداً لمعرض آخر** ! .

كان يعمل فى وظيفة « رمزية » وهى العمل كمساعد فى **(الماكياج)** ، وقد أوحى له هذا العمل ، ببعض الحلول التكنيكية لمعضلة الألوان ، فعلى الرغم من أن الألوان كانت متاحة فى ذلك الوقت ، إلا أن الأجر (الرمزى) الذى كان يتقاضاه من التليفزيون لم يكن يسعفه ، غير أن المساحيق الملونة التى كان يطلى بها وجوه الممثلين ، والممثلات ، **قد أوحت له باكتشاف ألوان خاصة به** من مساحيق الألوان الشعبية **فأجرى عليها بعض التجارب** إلى أن اكتشف العجائن المناسبة ، وظل يعمل بها . أنجز بها معرضه الأول عام **١٩٦٣ !** ومعرضه الثانى عام **١٩٦٤** الذى وضع له عنواناً هو : **(حياة الفلاحين)** ، وغلب على اللوحات الدرجات الرمادية ، وتعبير الحزن ، ومن أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة ظلت تتردد عبر مراحله المختلفة ، بأسماء مختلفة ، عن سيدات فى المقابر ، لابسات السواد ، ملتصقات كما لو كن حبات مسبحة ، وقد اندثرت للأسف . معظم لوحات المعرض الثانى ، غالباً بنفس الطريقة !

من اللوحات التى أفلتت من التبديد لوحة استلهمها من أغنية لسيد درويش مطلعها : **(الحلوه قامت تعجن)** ! وهى مقاس ١٢٠ × ٧٠ سم ، وتمثل فتاة جميلة ، تنحنى على وعاء عجين ، وفى أعلى اللوحة ، يظهر ديك يهمُّ بالصياح ، وتسيطر الدرجات الرمادية الضاربة إلى الزرقة على اللوحة ، بينما ظهرت بشرة الفتاة فى لون (الأوكر) ، واتجه إلى تنظيم عناصره ، فى مساحة ذات بعدين ، وإن لم يبلغ نهائياً ، الإيهام «بالعمق» ، واعتمد على الخطوط الخارجية الصريحة ، لتأطير الأشكال ، وتنظيم علاقاتها مع الفراغ ولقد أقام حواراً ، ناعماً بين الفتاة ومعجنها من ناحيته ، والديك «الصارخ» من ناحية أخرى ، فحاصر الفتاة ، والمعجنة ، بخط وهمى يشكل شبه مربع ، مقفل ، بينما ترك الطريق مفتوحاً أمام الديك ، الذى أوحى لنا بوضعه هذا ، إلى الإنصات ، والترقب للمجهول خارج السر ، إن ملامح الفتاة تشبه العروسة الحلاوة ، وقد ظلت تتردد عبر لوحاته ، فى نمط محفوظ ، لا يكاد يبدله . تبدو دائماً ذات أطراف دقيقة ، بلا مفاصل ! .

الثابت ، والمتحول !

حفلت مراحل **« على دسوقى »** بالانتقالات المفاجئة لعنصر اللون ، فمن الرماديات الضاربة إلى الزرقة إلى

البرتقاليات ! ، ومن الغلالات البيضاء ، والدرجات الضبابية ، إلى الأحمرات ، والبنيات الصارخة !

انتقال يوحى بالمزاج العصبى .

إلا أنك عندما تتأمل بقية عناصر اللوحات ، تجد أن كل شىء على ما كان عليه : الشخوص الحيوانات الطيور الأليفة . بل التكوينات . . ثابتة ، وكأن كل ما يصنعه الفنان هو الارتحال بعالمه السكونى عبر فصول الألوان . على النقيض - والقياس مع الفارق - من (**بيكاسو**) فى مراحله اللونية ، فاللون عنده ليس مجرد غطاء خارجى ، بل يشارك مشاركة فاعلة فى بناء العالم الدرامى الذى يسعى إلى تجسيده ، فالانتقال من مرحلة لونية لمرحلة أخرى ، لا يستهدف مفردة اللون ، بل يستهدف مجمل العناصر التى تشكل رؤ ية الفنان ، ولعل هذا هو ما أغرى بعض النقاد بتحجيم التجربة الفنية لعلى دسوقى ووضعه فى إطار الفنانين المنشغلين بالعادات ، والتقاليد الشعبية . صحيح أنه يعبر عن الأليف من الموضوعات ، إلا أنه يخلع عليها مسحة أخلاقية ، ذاتية . . وصفاء «تصويريا» ممتعا للعين فالمرأة عنده « **أم** » أو « **معشوقة** » والرجل مجرد عنصر مكمل للمرأة ، أما « **الحمام** » طائره المفضل - فقد اعتقله بالامتلاء ، والكسل والالتصاق بالأرض إلى جوار أقدام العشاق ، وكأنه يحرسها ! والنخيل المنفتح الأذرع ، والنباتات المزهرة ، تشارك الإنسان حالة الحب ، ويختفى من اللوحات بصورة تكاد تكون نهائية الرقم الفردى الذى يغرى بموضوعات « **الغربة** » و« **المغتربين** » ، ومن يدرى أيضاً من موضوعات التبعية للنموذج الأوروبى ! ربما كان تعلق الفنان بكل هذا ، قد حجّم لديه الرغبة فى مغامرة اكتشاف مثيرة ، غير مأمونة العواقب .

سألت الفنان مستوضحاً : هل كان هناك ضرورة تعبيرية لمراحلك اللونية ؟ قال ببساطة : « **إنها الصدفة ! ففى المرحلة البيضاء - مثلاً - كنت مشغولاً بتحضير اللوحات بالمصيص الأبيض ، والجص على ألواح من السيلوتيكس ، ورسمت عليها بالأصباغ ، والألوان المائية الخاصة بالأقمشة ، وكنت وقتها أحاول أن أنفذ رسوماً جدارية كتلك التى يضعها الرسام الشعبى على منازل العائدين من الحج ، وقد راقنى المذاق اللونى الذى تحقق ، وبعد أن اقتنت وزارة الخارجية بعض اللوحات ، تشجعت ، واستمررت بعض الوقت . ثم توقفت ، وتساءلت : لماذا لا أنفذ العديد من اللوحات ، تحتفظ بهذا المذاق . . ومن هنا بدأت مرحلة لونية جديدة !** »

معرض عام ١٩٦٥ بأتيليه القاهرة

جاء هذا المعرض نتاجا لرحلة إلى مناطق الأقصر ، وأسوان عام ١٩٦٤ ، أتاحتها له مصلحة الاستعلامات ،وكانت أولى رحلاته الفنية إلى أى مكان ، وكان السفر ، بالنسبة له ، حُلْماً بعيد المنال إذكان مايزال فى دائرة الفقر المدقع ، ففى الوقت الذى يمارس فيه بعض أثرياء الفنانين أسفاراً متعددة بنفس اليسر الذين يشعلون به لفافات التبغ ، يكون عند غيرهم من الفنانين الفقراء عسيراً بل مستحيلاً . إلا أن « **الحلم** » قد تحقق عند « **على دسوقى** » وتبعت هذه الرحلة رحلات . ليس فقط داخل مصر ، بل خارجها ، إلى أوروبا ، وإلى بعض البلدان العربية .

ورغم ذلك ، فإن شخوص « **الحارة** » تظل متسلطة على ذاكرته ، ثابتة ، لا تتبّدل ، ولم تحرك فيه الرحلات ، وزيارة المتاحف فى أوروبا ، والعالم العربى نوازع الخلق بقدر ما حركت داخله الاعتصام أكثر ، فأكثر ، بصورة الحارة المتخيلة ، التى تنضح براءة ، وصفاء ، وطفولة ! حتى العواصف العامة ، وما يمس منها مصير العالم العربى لم تنجح فى إخراجه من الحارة ! .

وعندما ذهب إلى **أسوان ١٩٦٤** ، كانت الاستعدادات الضخمة على أشدها ، وصاحب المشروع غطاء إعلامى ، وإعلانى مثير ، ومع ذلك لم يهتز « **على دسوقى** » وانجذب إلى المناظر الطبيعية الساحرة واستغرق فى رسم نفس الوجوه العرائسية الجميلة ، بل استعاد من الذاكرة بعض اللوحات القديمة ، وأعاد صياغتها بعد أن أطلق عليها عناوين تنتمى إلى مواقع زارها فى الرحلة ! ولعل الجديد الذى أضافه من تلك الرحلة ، هو « **رسوم الماعز** » التى

ظهرت فى لوحاته ، فى تكوينات تذكر ، من حيث التكوين ، باللوحة الجدارية المشهورة : (أوز ميدوم) ، فظهرت الماعز فى صفوف أفقية ، وقد صاغ منها العديد من اللوحات ، وقد انتقل إلى مرحلة لونية جديدة ، هى الألوان البرتقالية ، التى تتسم بالدفء والصراحة ، إلا أنه لم يستقر عندها ، فانتقل انتقالاً « معكوساً » . إلى الغلالات البيضاء . ثم الغلالات الضبابية . الوردية حيث صارت كائناته أطيافاً هائمة ، خافتة الصوت ، لدرجة أصبح من الصعب تسجيلها بالفوتوغرافيا ، فضلا عن إمكان طبعها فى مجلة أو جريدة ، لكن قبل أن تتلاشى عناصره فى الغيب ، اندفع إلى الألوان الصارخة ؛ الأحمرات ، والبنيات ، وغيرها من الألوان المقتحمة ، بل زهد فى ألوانه الزيتية ، واتجه كلية إلى فن « الباتيك » فضرب عصفورين بحجر ! . . كما يقال ، انفلت من محنته الاقتصادية واحتل موقعاً طيباً بين فنانى هذا اللون من الإبداع ، وحقق ذيوعاً لا يقل كثيراً عما يتمتع به نجوم كرة القدم !

من أبرز لوحات تلك المرحلة لوحة بعنوان (السبوع) ولست أدرى إلى أى مدى يمكن طبعها باللون ، أو بغير لون ، فدرجاتها شديدة الشحوب ، تتساوى من حيث درجة السطوع فى كل مقاطع اللوحة ، على الرغم من الحسابات الذكية فى التصميم فقد استخدم (وحدة) السلم كركيزة محورية ورمزية ، فهو يضم كل شخوص الاحتفال الطقسى ، صعوداً وهبوطاً ، وفى وسط السلم تماماً ، حيث تكون بؤرة اللوحة ، تظهر دائرة (الغربال) محتوياً بطل اللوحة (الرضيع) وتستقر حركة الجموع عند نقطة انتهاء تتمثل فى شكل امرأة تحمل قلة ، تقف عند إطار اللوحة – من ناحية اليسار .

كنت أتمنى لو لم يجمد الحركة الذكية ، والتصميم المحسوب ، بالدرجات الحيادية المسيطرة على العناصر ، التى لم تشفع لها الشرائح اللونية التى ملأ بها فراغات اللوحة ، كما تمنيت أن تنتقل اللوحة من وسيط الألوان الزيتية إلى وسيط النسجيات المرسمة . على كل ، فقد فازت اللوحة بالجائزة الثانية لصالون جمعية محبى الفنون الجميلة لذلك العام أعنى عام ١٩٧٢ !

معرض لفن الباتيك عام ١٩٧٨ بقاعة جوته .

إن فن الباتيك فن قديم وجد فى الشرق الأقصى ، وانتشر الآن بين الفنانين فى العالم وهو فن الرسم على القماش باستعمال عازل الشمع فى المناطق التى لا يراد تلوينها ، وقد مارسه عدد قليل من الفنانين المصريين ، أبرزهم : **صبرى السيد** ، **سعد كامل** ، **نازك حمدى** ، **خميس شحاته** ، كما مارسه ، بصورة تلقائية ، أبناء الحرانية تحت إشراف الفنان الراحل « **رمسيس ويصا واصف** » وقد أدت صعوبة الوسيط إلى إحجام عدد كبير من الفنانين عن ممارسته ، فهو يحتاج إلى صبر شديد ، ودأب ، ودقة فى التنفيذ ، إذ أن أى خطأ يعنى ضرورة إعادة تنفيذ اللوحة ، ولهذا استخدم الفنانون عناصر بسيطة فى التكوين ، وألوان محدودة ، وقد ابتدأ «على دسوقى» تجربته مع « الباتيك » بنقل بعض لوحاته الزيتية إلى هذا الوسيط الجديد ، وقد وجه بملاحظات انتقادية فى البداية على أساس أنه لا ينبغى الإكثار من التفاصيل ، أو درجات اللون شأن اللوحة الزيتية ، إلا أنه لم يأبه لتلك الملاحظات واستغرق فى العمل الشاق ، لدرجة أنه لم يعد يعرض منذ ذلك التاريخ حتى لحظة كتابة هذه السطور غير لوحات من فن الباتيك ، وازدحمت لوحاته بالتفاصيل التى تربك أى فنان آخر ، كما ترددت بعض المتكررات من اللوحات ، إلا أنه انتقل بفن «الباتيك» من الدرجات الضبابية إلى البنيات ، والأحمرات الصارخة فألوان الباتيك تتميز بالشفافية ، والنصاعة ، والتشققات التى تقتحم مساحات اللون ، وتعطيها مذاقاً مختلفاً عن التصوير الزيتى .

قال عنه الفنان بيكار فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٨/٣/١٩٧٨ : «إن الفنان بهذه الخامة الجديدة بدأ يصيح بأعلى صوته بعد أن كان صوته خافتاً لدرجة الهمس ، فقد بدأت البنيات الصارخة ، والأحمرات الساخنة ، والأصفرات المتوهجة ، والأسودات القاتلة ، والأبيضات تنشر تألقها ووهجها فى لوحاته فينبعث منها

دفء صيفى أكثر مصرية وحرارة وحيوية ، من الأجواء الضبابية الناعسة التى كانت تغمر لوحاته السابقة» .

ويقول على دسوقى :

«إن التصوير الزيتى بالنسبة لى هو الأساس ، أما الباتيك فهو حرفة !» .

من أجمل لوحات معرضه لوحة بعنوان (فتيات جيل النرجس) ، وأسماء الأماكن كما أشرت من قبل لا تعنى أكثر من التذكرة بأماكن زارها الفنان ، وفى اللوحة تظهر ثلاث فتيات يشبهن إلى حد كبير هيئة المرأة فى الرسوم المصرية القديمة ، خاصة فى شكل الملابس ، والجلوس ، فعلى الرغم من أنهن يجلسن على ظهور ثلاثة حمير ، إلا أنهن يبدون كما لو كن جالسات على عروش ، متوجة ، ممتشقات ، تلامس أجسادهن الحيوانات لمساً خفيفاً ، رشيقاً . تظهر الفتاة الوسطى بردائها البنى الفاقع فى بؤرة اللوحة ، وفى الجانبين ، تظهر الفتاتان فوق حماريهما الأسودين ، المتواجهين ، وهما يشكلان بوابة وهمية للفتاة الوسطى ، ويتخلل الفراغات الفاصلة ، والواصلة بين الفتيات ، كورال من النخيل ، المتنوع ، والناهض فى صفوف ، حيث يرتفع ، وينخفض ، بارتفاعات التلال ، وانخفاضها ، الممتدة فى خطوط أفقية ، متوازية ، لقد أعطى التنظيم الهندسي للعناصر الأساسية ، وعناصر الخلفية مذاقاً أرابيسكياً .

شهدت معارضه التالية انحساراً فى الصراخ اللونى ، واتجاهاً إلى تهدئة اللون البنى ، والأحمر ، كما عاد للألوان الباردة التى تذكر بمراحل الزيت السابقة ، إلا أنها هذه المرة لم تفقد حيويتها ، كما ظهر اهتمام بالتراكيب المعمارية ، التى كانت تظهر من قبل كتقاسيم فى الخلفية ، وأعطاها البطولة فى بعض اللوحات كما فى لوحة مقهى شعبى) ، التى أنجزها عام ١٩٧٩ ، ففيها نلتقى بالتداعيات الهندسية : المربعات ، والمثلثات ، والأقواس التى تذكر بالعقود الإسلامية ، فى النوافذ ، والمداخل وتقسيمات الأرضية ، ويتراجع العنصر الإنسانى ليصبح مجرد اكسسوار ! .

الخلاصة

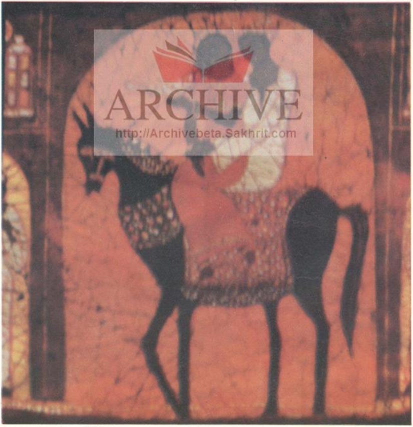
إن الفنان «على دسوقى» يتعامل مع مفردات عالمه بحنان مثير للدهشة ، وهو يقدم لنا عالماً خيالياً يتسم بالمساواة ، يحتضن الصغار ، والكبار ، والإنسان والحيوان ، والطير ، ويمنح الأمان الدائم للجميع !

أما فى مجال « الشكل » فإننا لا نلمح تمرد عنصر على آخر ، بل تآلفا ، وتناغماً بينها جميعاً .

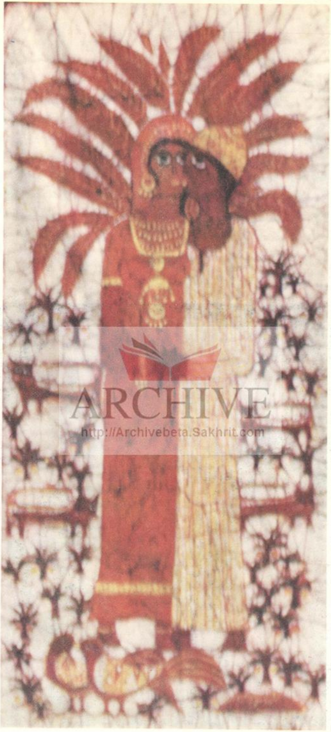
إن تأمل هذا العالم يغرينا بالأمنيات ، التى تبدو فى هذا العصر العاصف مستحيلة ، فتصدمنا البراءة الجميلة ، لأنها تمثل رفاهية تشترط الاستقرار ، غير الممكن ، الآن . ولكنها رغم ذلك تخترق تحفظاتنا لتستقر فى القلب !

القاهرة : محمود بقشيش

على دسوقي..
والفن البرىء

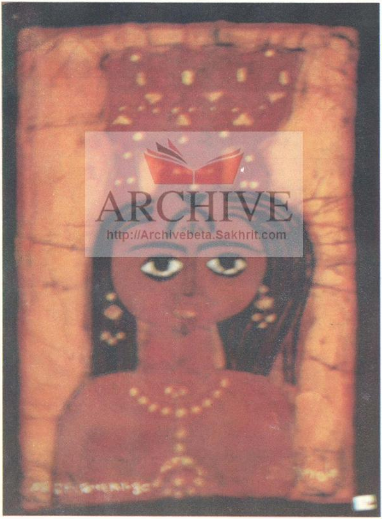


الفارس والعروس

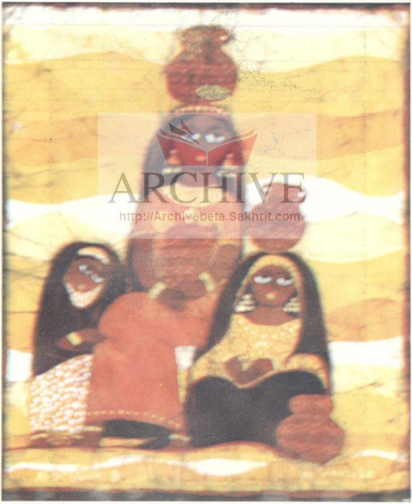


حسن ونعيمه

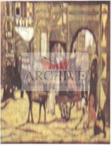
من الغورية

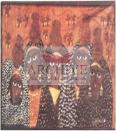


مصرية



من القرنة





ARCHIVE

الغلاف الأول

الغلاف الأخير

فتيات جبل النرجس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رقم الايداع بدار الكتب ٦١٤٥—٨٤